



BACHELORARBEIT

Frau
Gina Meria Konietzko

Die Repetition Übung der Meisner Technik im Puppenspiel

Eine Untersuchung an der
HfS Ernst Busch Berlin

2014

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Die Repetition Übung der Meisner Technik im Puppenspiel

Eine Untersuchung an der
HfS Ernst Busch Berlin

Autorin:
Frau Gina Meria Konietzko

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM11wM1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüferin:
Mareike Fell

Einreichung:
Hamburg, 31.07.2014

Faculty of Media

BACHELOR THESIS

The Repetition Exercise of the Meisner technique in puppeteering

An analysis at the
HfS Ernst Busch Berlin

author:
Ms. Gina Meria Konietzko

course of studies:
Applied Media

seminar group:
AM11wM1-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
Mareike Fell

submission:
Hamburg, 31.07.2014

Konietzko, Gina Meria
Wöschenhof 17
22045 Hamburg
0178 8222256
gina.konietzko@googlemail.com
Matrikelnummer: 30230

52 Seiten, Hochschule Mittweida,
University of Applied Sciences
Fakultät Medien

Bachelorarbeit, 2014

Abstract

Die Meisner Technik ist eine der renommiertesten Schauspieltechniken aus den USA. In Deutschland gibt es sie seit ca. 2005. Diese Arbeit soll eine Antwort darauf geben, ob es möglich ist, die Repetition Übung, Grundübung der Meisner Technik, auch bei Puppenspielern zu unterrichten. Im Rahmen eines Experimentes mit Studenten und Absolventen der Puppenspielkunst der Hochschule für Schauspielkunst *Ernst Busch Berlin* soll innerhalb einer Improvisation mit Klappmaulpuppen mit Stäben untersucht werden, inwiefern die Repetition Übung, eine Verbesserung hinsichtlich des Kontakts zum Partner und der Abnahme von Impulsen hervorgerufen kann.

I. Inhaltsverzeichnis

I.	INHALTSVERZEICHNIS	V
II.	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	VI
III.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	VII
IV.	TABELLENVERZEICHNIS	VII
V.	VORWORT	VIII
1.	Einleitung	1
2.	Die Schauspieltechnik von Sanford Meisner	5
2.1.	Die Improvisation	5
2.2.	Inhalte der Meisner Technik	6
2.3.	Ziele der Repetition Übung	9
3.	Das Puppenspiel	11
3.1.	Definition Puppentheater	12
3.2.	Physische Funktion der Klappmaulpuppe mit Stäben	13
3.3.	Psychische Funktionen der Klappmaulpuppe mit Stäben	16
4.	Das Experiment	18
4.1.	Vorgehensweise und Versuchsanordnung	19
4.2.	Aufstellung der Faktoren – Die Fähigkeiten des Puppenspielers	23
4.3.	Expertenwahl und Zusammensetzung der Fragebögen	29
4.4.	Auswahl des Puppenspielpaares für die Analyse der Improvisationen	31
4.5.	Auswertung der Expertenmeinungen	37
4.6.	Ergebnisse des Experiments	46
5.	Schluss	50
5.1.	Zusammenfassung	50
5.2.	Fazit	51
5.3.	Ausblick	52
VI.	LITERATURVERZEICHNIS	IX
VII.	ANLAGEN	XII
VIII.	EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG	XVII

II. Abkürzungsverzeichnis

Diese Arbeit bedient sich ausschließlich der Verwendung von Fußnoten. Es sind keine Verweise im Fließtext vorhanden.

Online-Quellen

Um nicht in jeder Fußnote die vollständige Internetadresse angeben zu müssen und um die Online-Quellen von den Literatur-Quellen abzugrenzen, wurde in dieser Arbeit, bei der Verwendung von Internetquellen folgende Schreibweise in den Fußnoten verwendet.

Beispiele:

In der Fußnote: Actors Space Berlin (2014) or

Das **,or'** steht für **,online-recherchiert'**.

Unter dem Namen der Internetseite, vor der Klammer mit der Jahreszahl (2014) , befindet sich im Anschluss der Arbeit unter den ‚Literaturquellen‘ die vollständige ‚Online-Quelle‘, alphabetisch geordnet:

Actors Space Berlin (2014):

<http://www.actors-space.de/jahreskurs.html>, Zugriff vom 08.05.2014

In der Fußnote: Vgl. **Jarret**, Jim (2014): or

Das **,vgl.'** steht, wie üblich für die indirekte sinngemäße Wiedergabe eines Zitates.

Sind **Jahreszahlen** vorhanden, werden diese mit angegeben

Jarret, Jim (2014): Jim Jarret's Meisner Technique Studio, San Francisco, CA:

<http://www.themeisnercenter.com/index.html>, Zugriff vom 08.05.14

Experteninterviews

Aufgrund einer Reihe von Experteninterviews wurde eine Schreibweise für die Verwendung der Experteninterviews definiert und im Literaturverzeichnis angelegt:

In der Fußnote: Hatzius, Michael (2014) **a) ExIn** S.

Das **a)** steht für Teil 1, den Allgemeinen Fragebogen der Experten.

Das **b)** steht für Teil 2, den Fragebogen zum Experiment mit den Studenten.

Das **ExIn** steht für **Experteninterview**.

Hatzius, Michael: (2014) a) Teil 1: Allgemeiner Fragebogen. Die Fragen wurden von Gina Konietzko erstellt und von Michael Hatzius beantwortet. Die schriftliche Version befindet sich in der Anlage.

Abkürzungen im Fließtext

Die Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin wird in der vorliegenden Arbeit mit **,HfS-Berlin'** oder **,HfS Ernst Busch Berlin'** benannt.

Wird innerhalb eines Zitates ein Wort eingefügt, wird folgende Schreibweise verwendet:

„In der Vitalität von Rhythmus und Bewegung erkennt er [der Schauspieler, **GK**] die emotionsauslösende Kraft der Figur und bezieht damit die Emotionalität,...“

GK steht für Gina Konietzko, die Verfasserin dieser Arbeit.

III. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kermit der Frosch als Klappmaulpuppe mit Stäben und Jim Henson.....	11
Abb. 2: Klappmaulpuppe mit Führungsstab, rechts	14
Abb. 3: Klappmaulpuppe mit Führungsstab, rechts	14
Abb. 4: Zusammenstellung der Teilnehmer des Experiments.....	21
Abb. 5: Puppenspielerin der Auswertung.....	36
Abb. 6: Puppenspieler der Auswertung	36

IV. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Gegenüberstellung der Repetition mit den Fähigkeiten, des Puppenspielers.....	29
Tabelle 2: Auswertung der Fragebögen.....	45
Tabelle 3: Zeitplan Experiment.	XII

V. Vorwort

Im Oktober 2014 begann ich Schauspielunterricht in der Meisner Technik bei Jim Walker in Hamburg zu nehmen. Jims Schüler waren und sind von der Technik begeistert, die meisten von ihnen sind in Serien, Kurzfilmen, Spielfilmen oder Theaterstücken engagiert. Die Meisner Technik weckte fortan auch mein Interesse und so beschäftigte ich mich mit ihr im Zusammenhang mit der bevorstehenden Bachelorarbeit. Doch allein über die Meisner Technik zu schreiben, ohne größeres Ziel, schien nicht angemessen und so legte ich das Thema erst einmal auf Eis.

Während meines Praktikums bei der Filmproduktionsfirma Gula Mons aus Hamburg lernte ich die beiden Möwen, zwei Klappmaulpuppen, Eggers und Lenni kennen. Anfang des Jahres entschloss sich die Firma einen Videoblogg mit den beiden Möwen und mir als Moderatorin in einem YouTube Kanal aufzubauen. Somit überlegte ich, in meiner bevorstehenden Arbeit über den Aufbau eines YouTube Kanals mit zwei Möwen und mir als Moderatorin zu schreiben.

„Ja und dann, was willst du damit anstellen?! Ist das nicht etwas langweilig?“ fragte mich Mareike Fell, meine Zweitprüferin, als ich ihr davon erzählte. „Ich dachte, du wolltest über die Meisner Technik schreiben? Was ist denn damit?“ Ja, gute Frage...

Damit war auch schon die Idee geboren herauszufinden, ob die Meisner Technik auch bei Puppenspielern unterrichtet werden kann. Darüber hinaus bin ich ein großer Fan der Echse, gespielt von Michael Hatzius, Absolvent der Puppenspielkunst der Hochschule für Schauspielkunst *Ernst Busch Berlin*. Die HfS-Berlin stellt eine gute Plattform dar, um junge engagierte und interessierte Puppenspieler auf hohem Niveau zu finden.

Recherchearbeiten zur Meisner Technik ergaben, dass zurzeit kaum deutsche Literatur existiert.¹ Daher wurden in dieser Arbeit Onlinequellen zur Meisner Technik in deutscher und englischer Sprache, sowie das englisch sprachige Buch von Sanford Meisner: *Sanford Meisner on Acting*, verwendet. Das Themengebiet des Puppenspiels konnte aufgrund seiner Anfänge im Jahr 1211 mit zahlreicher Literatur recherchiert werden.² Bis zum momentanen Zeitpunkt wurde keine Arbeit, die sich mit dem

¹ André Bolouri übersetzte bereits das Buch „The Actors Art and Craft“ von William Esper, konnte dies jedoch noch nicht veröffentlichen, daher wurde es in dieser Arbeit nicht verwendet.

² Schreiner, Kurt (1980) S. 230

Puppenspiel in der Meisner Technik befasst, gefunden. Zur Meisner Technik selbst existiert eine Diplomarbeit von Ursula Renneke.³

Die Planung und Durchführung des Experimentes war erfolgreich. Die Studenten und Absolventen der Puppenspielkunst waren begeistert und überlegten sogar den Unterricht in der Meisner Technik im *Actors Space Berlin*, dem Studio des Meisner Trainers André Bolouri und Mike Bernardin, fortzusetzen.

Mein Dank für die Unterstützung gilt: Frau René Karadeniz, Verwaltungsleiterin der Puppenspielkunst; Markus Joss, Abteilungsleiter der Puppenspielkunst; den Studenten und Absolventen der HfS *Ernst Busch Berlin*; den Experten: André Bolouri, Katrin Wasow, Regina Stötzl und Michael Hatzius; Prof Dr. Gwosc; Mareike Fell, Julian Müller und meinen Eltern.

³ Actors Space Berlin (2014) or.

1. Einleitung

„Lange galten sie als eine Unterkategorie des Kindertheaters, Verkörperung skurriler Märchen- und Fantasiefiguren aus der Puppenkiste. Seit ein paar Jahren haben Puppen auch die großen Bühnen erobert und spielen als gleichberechtigte Partner neben Schauspielern.“⁴

Seit circa fünf Jahren wachse das Interesse der Bevölkerung am Puppenspiel.⁵

Michael Hatzius, Absolvent des Studiengangs der Puppenspielkunst der HfS *Ernst Busch Berlin*⁶, hat das Konzept des Handpuppenspiels, welches um 1900 auf der Improvisation beruhte, aufgegriffen und erfolgreich in die heutige Zeit gebracht.

Um 1900 hatte der Kasper, eine Handpuppe, nur „saufen, fressen, vögeln“ im Kopf.⁷ Mit derben Charakteren wie Punch, Kasperl oder Handwurst wurden auf Jahrmärkten kurze Geschichten in einzelnen Szenen improvisiert.⁸ Puppenspiel war Erwachsenentheater. Erst kurz nach dem 19. Jahrhundert, nach der „Kastration des Kasperl“ wurde das Kaspertheater zum Kindertheater.⁹

Michael Hatzius spielt erfolgreich auf verschiedenen Bühnen in ganz Deutschland¹⁰ und hat auf dem rbb seit dem 09.05.2014 eine eigene Fernsehshow, *Weltall. Echse. Mensch.*¹¹ Bei allen Auftritten mit der Echse ist die Improvisation ein wichtiger Teil seiner Arbeit. Die Fernsehshow beruht auf dem Konzept der Improvisation.¹² Gelegentlich ändert Michael Hatzius sogar während der Aufführung das Bühnenprogramm und improvisiert zur Freude der Zuschauer.¹³

Nun, wo Michael Hatzius das Konzept des improvisatorischen Handpuppenspiels von vor über 100 Jahren aufgreift und dies mit einem derben Charakter, wie der Echse umsetzt,¹⁴ steigt auch das Interesse der erwachsenen Zuschauer am Puppenspiel wieder.¹⁵

Was könnte der Grund für ein gelungenes Puppentheater oder eine Fernsehshow sein und somit der Schlüssel zum Erfolg? Der derbe Charakter einer Puppe? Das Talent des

⁴ Zit. nach Theater heute (2013) S. 34

⁵ Schmied, Frank (2014) Interview

⁶ Vorbringer, Anne (2012). Berühmte Studenten der Puppenspielkunst der Ernst Busch Berlin sind auch Rainald Grebe (heute: Kabarettist und Liedsäger), Jörg Teichgräber („Bernd, das Brot“) und René Marik (der „Maulwurf“)

⁷ Vgl. Joss, Markus (2013) S. 48

⁸ Joss, Markus (2013) S. 48

⁹ Ebd. S. 48

¹⁰ Eventim (2014) or

¹¹ Hatzius, Michael (2014) Interview S. 1

¹² Ebd.

¹³ MDR (2013) or

¹⁴ Joss, Markus (2013) S. 48

¹⁵ Hatzius, Michael (2014) Interview S. 2

Puppenspielers oder die Kunst der Improvisation? In der vorliegenden Arbeit wird angenommen, dass für den Erfolg, neben dem Talent und der Puppe, die Improvisation verantwortlich ist.¹⁶

Die Meisner Technik ist eine Schauspieltechnik aus New York¹⁷ und besteht aus verschiedenen Improvisationsübungen für Schauspieler. Erfolgreich in dieser Technik sind Darsteller wie Kim Basinger, Philip Seymour Hoffman, Grace Kelly, Steve McQueen und viele mehr. Sie erlernten die Meisner Technik am *Neighborhood Playhouse* in New York.¹⁸

Seit 2005 wird in Deutschland die Meisner Technik von Mike Bernardin unterrichtet, organisiert von Christian Kahmann.¹⁹ Derzeit wird die Meisner Technik an der *münchen film akademie*²⁰, am *Actors Space Berlin*²¹ und dem *Martz & Walker Studio* in Hamburg²² unterrichtet. Vor drei Jahren begann auch die *Fritz Kirchhoff Schule*, eine der ältesten privaten Schauspielschulen Berlins, die Meisner Technik zu unterrichten.²³

An der Hochschule für Schauspielkunst *Ernst Busch Berlin*, einer der renommiertesten Schauspielschulen in Deutschland,²⁴ wurde die Meisner Technik in der Abteilung der Puppenspielkunst, dem Wissen von Michael Hatzius nach, bisher nicht gelehrt. Den Grund vermutet er beispielsweise in dem „generellen Bekanntheitsgrad der Meisner Technik in Deutschland.“²⁵ Die HfS-Berlin bildet mit dem Studiengang der Puppenspielkunst den Ausgangspunkt für die vorliegenden Untersuchungen.

Nach ihrer Ausbildung können sich die Absolventen der Puppenspielkunst entweder in einem Puppenspielensemble anstellen lassen oder selbstständig machen. Sich selbstständig zu machen erfordert jedoch einen langen Atem.²⁶

In dieser Arbeit soll untersucht werden, ob die erfolgreiche Meisner Technik mit der Improvisationsübung *Repetition*, Grundübung der Meisner Technik, auch bei Puppenspielern unterrichtet werden kann, um weiteren Absolventen der Puppenspielkunst einen Erfolg zu ermöglichen. Daraus folgt die Forschungsfrage:

¹⁶ Ebd. S. 1

¹⁷ Meisner, Sanford (1987) S. 7

¹⁸ Meisner, Sanford. or

¹⁹ Casting Network. or

²⁰ münchen film akademie (2014) or

²¹ Actors Space Berlin. or

²² Martz & Walker. or

²³ Fritz Kirchhoff Schule. or

²⁴ Berliner Zeitung. or

²⁵ Zit. nach Hatzius, Michael (2014) E-Mail im Anhang

²⁶ Vorbringer, Anne (2012) or

Kann die Repetition Übung der Meisner Technik auch das Puppenspiel hinsichtlich des Kontakts zum Partner und der Abnahme von Impulsen verbessern?

Sollte sich die Repetition Übung für die Puppenspieler als wirksam erweisen, könnte es eine Überlegung wert sein, die Meisner Technik auch in der Ausbildung der Puppenspielkunst zu unterrichten. Die Ausbildung zum Puppenspieler wird an der HfS-Berlin als Ausbildung zum Schauspieler mit Instrument verstanden.²⁷ Nachdem im Grundstudium der Umgang mit dem eigenen Körper, der Sprache und Stimme erlernt wurde, werden schauspielerische Vorgänge aus dem eigenen Körper in einen Gegenstand oder eine Puppe übertragen.²⁸

Der Arbeit liegt die Vermutung zugrunde, dass es den Studenten der Puppenspielkunst an der HfS-Berlin möglich sein könnte, die Repetition Übung der Meisner Technik als Teil einer Schauspieltechnik zu verstehen und nachweisbar in das Puppenspiel zu übertragen, da sie im Rahmen ihrer Ausbildung auch Schauspielunterricht erhalten.

Im Rahmen eines Experimentes mit vier Studenten und zwei Absolventen der Puppenspielkunst der HfS-Berlin soll im Folgenden untersucht werden, ob die erlernten Fähigkeiten aus der Repetition Übung auch innerhalb des schauspielerischen Prozesses in den Umgang mit einer Klappmaulpuppe übernommen werden können, sodass dies innerhalb einer Improvisation mit einer Klappmaulpuppe sichtbar und nachweisbar wird. Die vorliegende Arbeit bedient sich der deskriptiven und analytischen Methode. Im anschließenden Kapitel werden die Repetition Übung sowie die Übungsziele für den Schauspieler detailliert erläutert. Das dritte Kapitel widmet sich dem Puppenspiel. Eine Definition legt fest, wie Puppenspiel heutzutage verstanden wird und welche Begrifflichkeiten gängig sind. Ebenso sollen in diesem Kapitel die physischen und psychischen Funktionsweisen zwischen einem Puppenspieler und einer Klappmaulpuppe mit Stäben erörtert werden, die die Umsetzung des schauspielerischen Prozesses in eine Puppe (Objekt) darlegen.

Das Kapitel vier zeigt das Experiment, das paarweise, den Jahrgängen der Studenten und Absolventen entsprechend, durchgeführt wurde. Für die Überprüfbarkeit der Umsetzung sollen die Fähigkeiten eines Puppenspielers ermittelt werden. Anhand dieser Fähigkeiten sollen sich Faktoren entwickeln lassen, die eine Überprüfung der Repetition Übung innerhalb einer Improvisation ermöglichen. Für die letztendliche Auswertung der

²⁷ Hatzius, Michael (2014) Interview, S. 1

²⁸ Vgl. Hatzius, Michael (2014) Interview, S. 1

Improvisation durch Faktoren, wird anhand des ersten Fragebogens eines der drei Paare ausgewählt, mit dem die Auswertung durchgeführt.

Der Schluss zählt offene Fragen auf, zieht ein Fazit, ob die Meisner Technik im Studiengang der Puppenspielkunst zu unterrichten wäre und gibt einen Ausblick.

2. Die Schauspieltechnik von Sanford Meisner

Sanford Meisner wurde am 31. August 1905 in New York City geboren und starb im Alter von 91 Jahren am 02. Februar 1997 in Kalifornien.²⁹

Am *Neighborhood Playhouse* in New York wurde die Meisner Technik von Sanford sehr praktisch orientiert entwickelt und von 1935 bis 1990 von Sanford Meisner selbst unterrichtet.³⁰ Danach gründete er ein weiteres Studio in Kalifornien. Dort lebte und unterrichtete er bis zu seinem Tod.³¹ Als Schauspieler, Schauspiellehrer und Regisseur in den USA³² hat Sanford Meisner neben Stella Adler, Bobby Lewis und Lee Strasberg das amerikanische Schauspiel maßgeblich verändert und gestaltet.³³ Sydeny Pollack, US-amerikanischer Schauspieler, Regisseur und Schüler von Sanford Meisner ist der Auffassung, dass die Meisner Technik die einfachste, anspruchsvollste und effektivste Methode zugleich sei.³⁴

Wenn Sanford Meisner gefragt wurde, was er unterrichte, sprach er über die Wichtigkeit der Wortwahl, die Kontrolle der Stimme und die körperliche Anmut. Ein Lehrer müsse das, was einen Schauspielschüler charakterisiert und zu einem interessanten Schauspieler macht herausarbeiten und ihm verständlich erklären. Kein Schauspieler sei gleich und daher gelten niemals dieselben „Regeln“. ³⁵

2.1. Die Improvisation

Das verbindende Element zwischen der Meisner Technik und dem Puppenspiel ist die Improvisation. Daher soll diese zunächst definiert werden, zumal sie auch das Gerüst der Meisner Technik darstellt.³⁶

Etwas zu improvisieren bedeutet eine Handlung ohne Vorbereitung aus dem Stegreif dar- oder herzustellen. Es ist ein „spontaner praktischer Gebrauch von Kreativität zur Lösung auftretender Probleme.“³⁷

²⁹ Meisner, Sanford. or

³⁰ Meisner, Sanford (1987) S. 10

³¹ Jarret, Jim. or

³² Martz & Walker (2014).or

³³ Pollack, Sydney (1986) S. xiv

³⁴ Ebd. S. xiv

³⁵ Vgl. Meisner, Sanford (1987) S. xvii

³⁶ Martz & Walker (2014). or

³⁷ Zit. nach Improvisation. or

Die Schaffung von Kreativität und die Förderung der Fantasie sind zwei Gründe, warum Sanford Meisner die Meisner Technik entwickelte.³⁸ Ein Schauspieler sollte in der Lage sein, die Vorstellungskraft selbstständig zu entzünden und sein wahrhaftiges Handeln zu kontrollieren und zu disziplinieren.³⁹ Die Improvisation bot ihm somit dazu die richtige Basis.

Die Improvisation mit Handpuppen ist erfolgreich, da sie über mehr Lebendigkeit und Interaktion mit dem Publikum verfügt, als eine Szene mit vorgegebenem Text und Aktionen.⁴⁰ Zur Improvisation bräuchten sich die Puppenspieler lediglich einzelne Worte oder Sätze und den Verlauf der Szene merken. Der Inhalt entstehe während des Spiels.⁴¹ Aus den Erläuterungen von Dr. Fritz Eichler lässt sich folgern, dass je größer der Anteil der Improvisation im Puppentheater ist, desto lockerer, lustiger und unterhaltamer ist es für das Publikum. Im umgekehrten Fall bedeutet dies, dass je stärker das Puppentheater in eine festgelegte Vorstellung gezwängt wird, desto größere Einschränkungen müssen in der Improvisation vorgenommen werden.⁴² Dies soll den Erfolg der Improvisation im Handpuppenspiel um 1950 darstellen, ungeachtet dessen, ob es dem Kinder- oder Erwachsenentheater entspricht.

Die Beschreibung der Improvisation zweier Handpuppen laut Dr. Fritz Eichler kann auf Grund der Ähnlichkeiten zwischen der Klappmaulpuppe mit Stäben und der Handpuppe auch für die vorliegende Arbeit verwendet werden. Im Kapitel 3.2. wird darauf näher eingegangen.

2.2. Inhalte der Meisner Technik

Wenn wir erst, einmal merken, dass wir permanent von einem Gedankenstrom durchflossen sind, den wir für die Wahrheit halten, dann merkt man irgendwann: „Den kann man auch stoppen, den kann man auch ändern.“ Man kann sich eine andere Wahrheit schaffen, zum Beispiel: Ich bin die Echse.⁴³

Das oben stehende Zitat stammt aus einem Interview von Michael Hatzius mit einem Moderator des Radiosenders rbb. Das Interview wurde in der vorliegenden Arbeit an mehreren Stellen als Informationsquelle verwendet.

³⁸ Bernardin, Mike. or

³⁹ Meisner, Sanford (1987) Ebd. S. xvi

⁴⁰ Eichler, Dr. Fritz (1949) S. 18

⁴¹ Vgl. Ebd. S. 18

⁴² Vgl. Ebd. S. 20

⁴³ Zit. nach Hatzius, Michael (2014) Interview, S. 2

Den Gedankenstrom zu stoppen ist einer der Aufgaben, die die Schauspielarbeit in der Meisner Technik ausmacht. Während seiner Arbeit am *Neighborhood Playhouse* bemerkte Sanford Meisner zwei Probleme, die seine Schauspieler hatten.

Erstens: Die Schauspieler wären in ihrem Kopf ‚gefangen‘, da sie zu viel nachdachten.⁴⁴ Sie wollten ihre Bewegungen und ihr Spiel kontrollieren, statt abzuwarten, was als nächstes passierte.⁴⁵ Durch das Nachdenken gehe jedoch die Natürlichkeit verloren und alles wirke konstruiert und nicht spontan. Zweitens: Die vielen Gedanken lenkten die Schauspieler davon ab auf den Partner zu achten und ihm zuzuhören. Somit konnten sie die Impulse, die sie durch ihr Gegenüber erfuhren gar nicht erst wahr nehmen.⁴⁶

Hieraus entstand Sanford Meisners Idee, die gesamte Aufmerksamkeit und Konzentration der Schauspieler auf den Spielpartner zu legen, außerhalb des eigenen Körpers, sodass sie nicht mehr nachdenken konnten, da sie sich mit dem Gegenüber zu beschäftigen hatten.⁴⁷ Zur Umsetzung dieser Idee entwickelte Sanford Meisner eine Reihe an Übungen, die einem Schauspieler die Fähigkeit geben sollten ein echtes und wahrhaftiges Verhalten auf der Bühne unter den gegebenen Umständen zu erlangen.⁴⁸

Die verschiedenen Übungen der Meisner Technik werden mit einem Partner praktiziert. In der Partnerarbeit sollen die Schauspieler lernen sich zu öffnen und sensibel auf Impulse zu reagieren. Dies trainiere ihre organische bzw. natürliche Kreativität⁴⁹ und eröffne ihnen verschiedenen Möglichkeiten, um in Spielsituationen natürlich zu handeln.⁵⁰

Im Folgenden wird lediglich die Repetition Übungen der Meisner Technik näher erläutert. Innerhalb des Zeitrahmens dieser Bachelorarbeit konnten die drei weiteren Übungen der Meisner Technik nicht unterrichtet werden, da sie erst später in der Meisner-Ausbildung auftauchen. Sie sollen daher nur kurz genannt werden:

2. Übung der Meisner Technik: Knock on the door
3. Übung der Meisner Technik: Independent Activity
4. Übung der Meisner Technik: Emotional Preparation

⁴⁴ Martz & Walker (2014) or

⁴⁵ Meisner, Sanford (1987) S. 28

⁴⁶ Martz & Walker (2014) or

⁴⁷ Ebd. or

⁴⁸ Meisner, Sanford (1987) S. xiv

⁴⁹ Ebd. S. 37

⁵⁰ Bernardin, Mike. or

1. Übung der Meisner Technik: Die Repetition

Die Repetition, auf Deutsch Wiederholung, verschafft dem Schauspieler ein Fundament für seine schauspielerische Tätigkeit und wird als Grundübung der Meisner Technik bezeichnet. Erst wenn diese Übung verstanden und richtig umgesetzt wird, kann mit den weiteren Übungen begonnen werden.⁵¹

Die Repetition Übung beginnt, indem sich die Schauspieler voreinander hinstellen und gegenseitig beobachten.⁵² Es werden rudimentäre Dinge am Gegenüber beobachtet und ausgesprochen.⁵³ Dabei wird der gesagte Satz des Partners mit den gleichen Worten in der Ich-Form wiederholt.⁵⁴ Das Problem dieser Übung ist, dass die Schauspieler meist nur dann dem Instinkt folgen können etwas zu sagen, wenn das Gesagte gesellschaftlich akzeptabel ist. „We fear being branded as uncivilized for liking or disliking something.“⁵⁵ Sanford Meisner kommentiert dies mit „Fuck Polite.“ Um richtig zu schauspielern, müsse ein Schauspieler einfach wieder lernen, seinen Instinkten und Impulsen zu vertrauen und die Gedanken über die Gesellschaftsansichten der Benimm-Regeln ignorieren.⁵⁶ Der Instinkt ist dabei der Auslöser für einen Impuls und jeder Impuls verändert den Dialog. „The instinct changes the dialogue. Then it continues and you wait until the instinct changes it again.“⁵⁷

Seinen Impulsen zu folgen lässt den Schauspieler eine Tätigkeit natürlich und wahrhaftig ausführen. „The foundation of acting is the reality of doing.“⁵⁸ In der Repetition dürfen zwischen den Wiederholungen der Sätze nur kurze Pausen entstehen, da der Schauspieler in den Pausen wieder anfangen würde nachzudenken und nicht mehr aus dem Impuls⁵⁹ heraus antworten könne.⁶⁰ Nach einiger Zeit sollen die Schauspieler damit in einen gemeinsamen Rhythmus und Spielfluss kommen. Es kann eine Spielverbindung zueinander aufgebaut werden.⁶¹ Der Dialog in einer Repetition Übung könnte beispielsweise folgendermaßen verlaufen:

⁵¹ Ebd.

⁵² Meisner, Sanford (1987) S. 23

⁵³ Martz & Walker (2014) or

⁵⁴ Meisner, Sanford (1987) S. 23

⁵⁵ Ebd. S. 30

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 33

⁵⁷ Zit. nach Meisner, Sanford (1987) S. 28

⁵⁸ Zit. nach. Ebd. S. 16

⁵⁹ Definition Impuls: Antrieb einer Person auf etwas zu reagieren. Aus Duden. or

⁶⁰ Vgl. Meisner, Sanford (1987) S. 22

⁶¹ Ebd. S. 24

Schauspieler A: „Du starrst mich an.“
Schauspieler B: „Ich starre dich an.“
Schauspieler A: „Ja, du starrst mich an.“
Schauspieler B: „Ich starre dich an.“
Schauspieler A: „Du gibst es zu?“
Schauspieler B: „Ja, ich gebe es zu.“
Schauspieler A: „Du gibst es zu?“
Schauspieler B: „Ja, ich gebe es zu.“
Schauspieler A: „Mir gefällt das nicht.“
Schauspieler B: „Dir gefällt das nicht?“
Schauspieler A: „Es ist dir egal?“
Schauspieler B: „Es ist mir egal!“
*Schauspieler A reagiert darauf mit einem Zunge hinaus strecken.*⁶²

Im vorliegenden Beispiel war am Ende der emotionale Impuls des Schauspielers A die Zunge hinaus zu strecken, um so seine Gefühle auszudrücken.

2.3. Ziele der Repetition Übung

Erst wenn die Repetition verstanden ist, können die drei weiteren Übungen der Meisner Technik erlernt werden. Es lassen sich allein mit der Repetition, Veränderungen im Zusammenspiel zweier Schauspieler hervorbringen.⁶³

Die verschiedenen Übungen der Meisner Technik sollen dem Schauspieler ermöglichen, sich selbst besser kennen zu lernen und **Selbstvertrauen** in das eigene Spiel zu gewinnen.⁶⁴ „The truth of ourselves is the root of our acting.“⁶⁵ Mit dem durch die Meisner Technik gewonnen Selbstvertrauen könne sich der Schauspieler auf seine **Instinkte** verlassen und diese in der späteren Szenenarbeit verwenden.⁶⁶

Die Repetition ermöglicht es dem Schauspieler **emotional ehrlich und natürlich zu handeln**. Die Ehrlichkeit bringe die Beziehung zwischen den Spielpartnern voran.⁶⁷ Durch die **Konzentration und Aufmerksamkeit** der beiden Schauspieler auf das Gegenüber werden sie von den eigenen Gedanken im Kopf abgelenkt.⁶⁸ Durch die Konzentration auf die äußeren Umstände gehe laut Sanford Meisner das eigene Bewusstsein für den Zeitraum

⁶² Übersetztes Zit. aus: Meisner, Sanford (1987) S. 23

⁶³ Meisner, Sanford (1987) S. 16

⁶⁴ Ebd. S. 66

⁶⁵ Ebd. S. 45

⁶⁶ Vgl. Martz & Walker (2014) or

⁶⁷ Meisner, Sanford (1987) Ebd. S. 52

⁶⁸ Ebd. S. 36

des Spielens ‚verloren‘, sodass ein neuer Charakter entstehen könne.⁶⁹ Zudem werde dem Spielpartner in der Repetition zugehört, womit spontanes und echtes Verhalten entsteht.⁷⁰

Bei allen Übungen von Sanford Meisner lernt ein Schauspieler das **Zuhören und Beobachten** seines Spielpartners.⁷¹ Aufgrund der Beschreibungen der Repetition Übung lässt sich schließen, dass in erster Linie die Repetition, durch die nach außen verlagerte Aufmerksamkeit, das Beobachten und Zuhören fördert. Ohne das Zuhören und Beobachten könnte keine Wiederholung des Satzes des Partners geschehen und die Übung würde nicht funktionieren.

Anstatt mit verlegenen Kommentaren oder Bewegungen zu agieren, lernen die Schauspieler als Folge des Zuhörens und Beobachtens, auf den **sprachlichen, stimmlichen und körperlichen Ausdruck** des Spielpartners zu re-agieren.⁷²

Mit dem Fortschreiten des Meisner Training soll die Konzentration des Schauspielers nach außen dabei helfen, den **intellektuellen Schutzmechanismus**, der sich im Laufe des Lebens entwickelt hat, **abzulegen**. Ohne die Beeinflussung der gesellschaftlichen Meinung, zu dem was richtig und was falsch ist, ist es dem Schauspieler möglich emotional offen zu sein und das Spiel von Moment zu Moment mit dem Partner zu erleben.⁷³

Das Ablegen des intellektuellen Schutzmechanismus sowie das Gewinnen von Selbstvertrauen können im Rahmen des Experiments mit den Puppenspielern nicht umgesetzt werden. Daher werden an dieser Stelle für die Untersuchung der Fähigkeiten der Puppenspieler (Kapitel 4.2.) drei Ziele der Repetition Übung festgelegt:

- ➔ Aufmerksamkeit von sich selbst auf den Spielpartner legen.
- ➔ Reaktionen auf den sprachlichen, stimmlichen und körperlichen Ausdruck des Partners.
- ➔ Zuhören und Beobachten, um Impulse aufzunehmen.

⁶⁹ Meisner, Sanford (1987) S. 114

⁷⁰ Martz & Walker (2014) or

⁷¹ Vgl. Meisner, Sanford (1987) S. 29

⁷² Ebd. S. 35

⁷³ Ebd. S. 30

3. Das Puppenspiel

In diesem Kapitel wird der Begriff des Puppenspiels definiert und ein kurzer Einblick in die Geschichte gegeben. Darauf folgt eine Begründung für die Auswahl der Klappmaulpuppe mit Stäben als Puppe für das Experiment und eine Analyse der physischen und psychischen Zusammenwirkung eines Puppenspielers und einer Klappmaulpuppe mit Stäben.⁷⁴

Innerhalb der physischen Analyse wird das rein mechanische Zusammenspiel zwischen Puppenspieler und Puppen betrachtet, um eine Vorstellung der grundsätzlichen Bewegungen der Puppe durch den Spieler zu erhalten. Die psychische Analyse soll aufzeigen, wie eine psychische Verbindung zwischen Puppenspieler und Puppe entstehen kann. Auf der physischen und psychischen Ebene zwischen Puppenspieler und Puppe können die Auswirkungen der Repetition Übung sichtbar werden und bilden damit das Fundament für die Auswirkungen der Repetition Übung.

Das sicherlich berühmteste Beispiel für eine Klappmaulpuppe mit Stäben ist *Kermit der Frosch* aus der Sesamstraße. Bei *Kermit* ist der Puppenspieler neben der Puppe im Fernsehen nicht zu sehen.⁷⁵ Im Experiment des vierten Kapitels werden die Studenten aus Forschungszwecken jedoch neben ihren Puppen zu sehen sein.



Abb. 1: Kermit der Frosch als Klappmaulpuppe mit Stäben und Jim Henson

⁷⁴ Eichler, Dr. Fritz (1949) S. 3

⁷⁵ Kermit der Frosch. or

3.1. Definition Puppentheater

Lange Zeit war das Puppentheater keine eigenständige Kunstform. Die Theorie der Übermarionette und die Begeisterung für die primitive Puppe von Edward Gordon Craig leiteten die Anerkennung der Puppe als Schauspieler-Ideal ein.⁷⁶ Damit stand die Puppe mit ihrem homogenen Aussehen und der gleichbleibenden Mimik und Gestik im Vordergrund des Puppentheaters. Der eigentliche Puppenspieler fand wenig Beachtung.⁷⁷ Erst nach dem zweiten Weltkrieg wurde der Puppenspieler als schaffendes Subjekt eines lebenden Objektes analysiert. Es wurde erkannt, dass nicht alleine das Aussehen der Puppe für den künstlerischen Schaffungsprozess verantwortlich war, sondern der Puppenspieler der eigentliche Künstler ist, da er die Puppe, als auch die Rolle, mit Leben füllt.⁷⁸ Erst Ende der fünfziger Jahre entsteht ein gesellschaftliches Interesse am Puppenspieler als Künstler.⁷⁹ Zu dieser Zeit existiert allein der Begriff Puppenspiel.

Im Jahr 1963 taucht das erste Mal der Begriff Figurentheater auf, als der Verleger Wortelsmann seine neue Fachzeitschrift *Das Figurentheater*, ein Nachfolger der Zeitschrift *Das Puppentheater*, auf den Markt bringt.⁸⁰

Der Begriff des Figurentheaters beschreibt laut Werner Knoedgen, wie ein Objekt (Puppe) durch die Inszenierung eines Subjektes (Puppenspielers) zum Leben erweckt wird.⁸¹ Demnach sollte auch der Begriff Puppenspiel das Inszenieren eines Objektes durch ein Subjekt bedeuten. Beide Begriffe beschreiben damit ein und denselben Inszenierungsvorgang.

Albrecht Roser⁸² ist 1990 der Auffassung, dass das Puppenspiel seine traditionellen Grenzen weit hinter sich gelassen habe und zu „einer Theaterform von unglaublicher Vielzahl der verschiedensten Ausprägungen geworden sei.“⁸³ Es sei kein ‚Typentheater‘ mehr wie während der Zeit des Kaspertheaters.⁸⁴ Bis zum Jahr 1990 hatten sich neben den Stab- und Handpuppen, sowie Marionetten⁸⁵ weitere Puppen- bzw. Figurenarten entwickelt. Dazu gehören beispielsweise die Flachfiguren, die Klappmaul- und

⁷⁶ Jurowski, Henryk, (1989) S. 7

⁷⁷ Kiefer, Jochen (2004) S. 111

⁷⁸ Jurowski, Henryk, (1989) S. 10

⁷⁹ Ebd. S. 8

⁸⁰ Kratochwil, Ernst-Frieder (2012) S. 137

⁸¹ Knoedgen, Werner (1990) S. 99

⁸² Gründer des Studiengangs *Figurentheater* der Hochschule für Musik und Theater in Stuttgart.

⁸³ Zit. nach Roser, Albrecht (1990) S. 7

⁸⁴ Vgl. Eichler, Fritz (1949) S. 5

⁸⁵ Kratochwil, Ernst-Frieder (2012) S. 166

Fingerpuppen und zahlreiche Mischformen.⁸⁶

Aus Werner Knoedgens Erläuterungen über die Entwicklung des Puppentheaters zum Figurentheater kann geschlossen werden, dass das Spiel mit den Puppen letztendlich doch zu einer eigenen Ausdrucksform der darstellenden Kunst geworden ist.⁸⁷

Werner Knoedgen ist Mitbegründer des Studiengangs Figurentheater der *Hochschule für Musik und Theater in Stuttgart*, der seit 1993 existiert.⁸⁸

Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit werden an der Hochschule für Schauspielkunst *Ernst Busch Berlin* durchgeführt.⁸⁹ Für die vorliegende Arbeit wurde die folgende Definition einer Puppe aufgestellt: *Die Puppe selbst ist naturgemäß ein ikonisches Zeichen des Menschen und kann eine Illusion des Lebens hervor rufen.*⁹⁰ *Sie ist Materie, die durch die Bewegungen des Puppenspielers zu einem Subjekt wird.*⁹¹ *Mit dieser Materie kann sich der Puppenspieler bildlich und gefühlsmäßig ausdrücken.*⁹² *Die Puppe ist ein für theatralisch-szenische Aktionen vorgesehener Gegenstand.*⁹³

Des Weiteren wurde für die vorliegende Arbeit eine eigene Definition des Puppentheaters aus verschiedenen Quellen recherchiert und formuliert: *Das Puppentheater ist eine eigenständige Ausdrucksform der darstellenden Kunst,*⁹⁴ *wobei Puppenspieler, oftmals Schauspieler,*⁹⁵ *mit Figuren oder Puppen auf einer Bühne vor Zuschauern agieren.*⁹⁶

3.2. Physische Funktion der Klappmaulpuppe mit Stäben

Die Puppe, die in der vorliegenden Arbeit mit der Meisner Technik in Verbindung gebracht werden soll ist eine Mischung aus Klappmaulpuppe und Stabpuppe.

Die Abb. 3 auf der folgenden Seite, zeigt die Klappmaulpuppen mit einem Stab an der rechten oder linken Hand. Mit ihnen sollen die Studenten die improvisierten Szenen vor und nach der Repetition Übung durch führen.

⁸⁶ Knoedgen, Werner (1990) S. 57

⁸⁷ Ebd. S. 12

⁸⁸ Kratochwil, Ernst-Frieder (2012) S. 165

⁸⁹ Während die HfS *Ernst Busch Berlin* in der Ausbildung der Puppenspieler klar die dramatische Kunst fokussiere, lege die *Hochschule für Musik und Theater in Stuttgart* besonderen Wert auf den Unterricht der bildnerischen Elemente, d. h. das Bauen der Puppen an sich. Aus Gorki Theater Berlin. or

⁹⁰ Jurowski, Henryk (1989) S. 9

⁹¹ Vgl. Knoedgen, Werner (1990) S. 99

⁹² Kiefer, Jochen (2004) S. 138

⁹³ Jurowski, Henryk, (1989) S. 8

⁹⁴ Vgl. Knoedgen, Werner (1990) S.44

⁹⁵ Nach der Aussage von Michael Hatzius sei ein Puppenspieler auch ein ausgebildeter Schauspieler.

Hatzius, Michael (2014) Interview S. 1

⁹⁶ Puppentheater. or

Puppe 1 (männlich)



Abb. 3: Klappmaulpuppe mit Führungsstab, rechts

Puppe 2 (weiblich)



Abb. 2: Klappmaulpuppe mit Führungsstab, rechts

Die Klappmaulpuppe ist eine neuere Form der Handpuppe. Sie ist in den siebziger Jahren entstanden⁹⁷ und bekannt aus der Sesamstraße.⁹⁸ Die Stabpuppe ist eine Variation der Stockpuppe und wird auf Grund der Vitalität ihrer Bewegungen oft in der Kombination mit anderen Puppenarten verwendet.⁹⁹ Mit der Klappmaulpuppe, ohne Stäbe an den Händen, werden häufig Tiere oder Ungeheuern dargestellt. Bei der Darstellung eines menschlichen Wesens durch eine Klappmaulpuppe, kann die Klappmaulpuppe mit einer Stabpuppe kombiniert werden.¹⁰⁰

Beide Formen, Klappmaulpuppe und Stabpuppe, werden von unten geführt, d.h. die Puppen befinden sich entweder auf Kopfhöhe des Spielers oder oberhalb seines Kopfes. Je nach Inszenierung kann der Spieler neben der Klappmaulpuppe mit Stäben für das Publikum entweder sichtbar sein oder sich hinter einer Wand verbergen.¹⁰¹

Die Klappmaulpuppe mit Stäben wird mit beiden Händen geführt.¹⁰² Die eine Hand befindet sich im Inneren des Puppenkopfes, wo mit dem Daumen der Unterkiefer bewegt und der Kopf von den vier Fingern aufrecht gehalten wird.¹⁰³ Die andere Hand bewegt mit Hilfe eines Stabes, der am Handgelenk der Puppe befestigt ist, je nach Bauart einen oder

⁹⁷ Kratochwil, Ernst-Frieder (2012) S. 143

⁹⁸ Schreiner, Kurt (1989) S. 83

⁹⁹ Ebd. S. 106

¹⁰⁰ Ebd. S. 83

¹⁰¹ Steinmann, Peter K. (1980) Nach den Abb. auf S. 22, 38

¹⁰² Schreier Kurt (1980) S. 83

¹⁰³ Steinmann, Peter K. (1980) S. 28

beide Arme der Puppe.¹⁰⁴ Die Kombination der Klappmaulpuppe mit der Stabpuppe ist für die vorliegende Untersuchung aus zwei Gründen sehr gut geeignet:

1. Der Teil der Klappmaulpuppe sorgt mit der Hand des Puppenspielers im Inneren der Puppe für die Beweglichkeit des Kopfes und Kiefers und ermöglicht im Rahmen der Puppe maximale Ausdrucksmöglichkeiten der Kopfbewegungen.¹⁰⁵ Damit können die Emotionen, die während des schauspielerischen Prozesses beim Puppenspieler entstehen, durch seine Hand in den Puppenkörper fließen.¹⁰⁶ Beim Experiment wird daher angenommen, dass dies eine Verbesserung der Fähigkeiten des Puppenspielers bewirkt.

Eine menschliche Hand könne schlagen, zupacken, zärtlich sein oder drohen.¹⁰⁷ Die Ausdrücke, die damit durch die menschliche Hand entstehen, können laut Hans Scheuerl auch mit der Handpuppe dargestellt werden, da sich die menschliche Hand im Inneren der Puppe befindet. Durch die menschliche Hand erhalte die Handpuppe eine „Beseelung [...] und ein Leben.“¹⁰⁸

Die Fadenmarionette hingegen hängt an von Menschenhand bewegten Fäden. Sie ist ein in sich „geschlossener Mechanismus“, innerhalb dessen sie aufgrund der Schwerkraft ihren eigenen Bewegungsgesetzen folgt. Das Marionettentheater sei somit das Spiel der Puppe.¹⁰⁹

2. Die Stäbe der Stabpuppe verhelfen der Klappmaulpuppe, aufgrund ihrer Möglichkeit die Arme zu heben und zu senken, Vitalität darzustellen und zu gestikulieren. Die Handpuppe ist im Vergleich dazu in ihren Armbewegungen stark eingeschränkt, da diese nur von Daumen und Mittelfinger einer Hand des Puppenspielers bewegt werden können. Sollte sich die Handpuppe beispielsweise an die Nase fassen, wäre dies ein kleines Kunststück für den Puppenspieler, da alle Bewegungen der Natur in einem bestimmten Verzerrungsverhältnis ins puppenhafte verkleinert werden, so Hans Scheuerl.¹¹⁰

Die Beweglichkeit der Arme bei der Klappmaulpuppe mit Stäben gewährt im Vergleich zur Handpuppe also eine realistischere Armbewegung und eine direkte Übertragung der Spielimpulse des Spielers in die Stäbe der Klappmaulpuppe.¹¹¹

¹⁰⁴ Ebd. S. 38

¹⁰⁵ Eichler, Fritz (1949) S. 23

¹⁰⁶ Steinmann, Peter K. (1980) S. 28

¹⁰⁷ Vgl. Scheuerl, Hans (1949) S. 14

¹⁰⁸ Zit. nach. Ebd. S. 14

¹⁰⁹ Vgl. Eichler, Fritz (1949) S. 23

¹¹⁰ Vgl. Scheuerl, Hans (1949) S. 14

¹¹¹ Schreier Kurt (1980) S. 106

3.3. Psychische Funktionen der Klappmaulpuppe mit Stäben

Die Übertragung der Spielimpulse kann nur dann zu Stande kommen, wenn sich das Subjekt, der Puppenspieler, dazu entschließt ein Objekt, die Puppe, zu inszenieren.¹¹² Die Puppe kann also nur von einem Puppenspieler zum Leben erweckt werden.

Die dazu ebenfalls notwendige psychische Verbindung zwischen der Klappmaulpuppe mit Stäben und dem Puppenspieler soll anhand des Beispiels von Hans Scheuerl's Ausführungen zur psychischen Verbindung zwischen einer Handpuppen und einem Puppenspieler erklärt werden.¹¹³ Dies ist möglich da die Klappmaulpuppe mit Stäben ebenfalls einen menschlichen Körperteil, die Hand in sich trägt.¹¹⁴

In der Seminararbeit von Hans Scheuerl sitzt die Handpuppe auf der Hand des Puppenspielers und ist dem Spieler zugewendet. Solange der Puppenspieler seinen Arm, auf dem die Puppe sitzt, nicht bewegt, bewegt sich auch der Puppenkörper nicht. Fängt der Puppenspieler an den Arm und die Hand zu bewegen, vollzieht die Puppe Bewegungen, die sich auf die Gefühle des Puppenspielers auswirken.¹¹⁵

„In der Vitalität von Rhythmus und Bewegung erkennt er [der Schauspieler, GK] die emotionsauslösende Kraft der Figur und bezieht damit die Emotionalität, [...] auf den körperlichen Akt, der nicht auf den Ausdruck von Innerlichkeit reduziert werden kann. Dabei wird [vom Puppenspieler, GK] dem Körper [der Puppe, GK] die Möglichkeit zu selbstständigem Handeln zugeschrieben.“¹¹⁶

Die rhythmischen Bewegungen werden also dem Puppenkörper zugeschrieben und nicht mehr als eigene Bewegungen vom Puppenspieler identifiziert. Die Fantasie des Puppenspielers lässt die Figur sich so bewegen, als ob er mit ihr kommunizieren könnte.¹¹⁷

„Er bewegt sie und vergisst zugleich, dass er sie bewegt [...]; er verliert sich völlig in sein Schauen. Der Funke springt über: Die Puppe lebt!“¹¹⁸ Daraufhin kann ein Zwiegespräch zwischen dem Objekt Puppe und dem Subjekt Puppenspieler folgen.¹¹⁹

¹¹² Knoedgen, Werner (1990) S. 99

¹¹³ Scheuerl, Hans (1949) S. 19 - 24

¹¹⁴ Die Seminararbeit von Hans Scheuerl ist in seiner Gesamtheit auf die Spieltheorien von Kindern ausgerichtet.

¹¹⁵ Scheuerl, Hans (1949) S. 19 - 24

¹¹⁶ Zit. nach Kiefer, Jochen (2004) S. 91

¹¹⁷ Kiefer, Jochen (2004) S. 91

¹¹⁸ Zit. nach Scheuerl, Hans (1949) S. 20

¹¹⁹ Ebd. S. 21

Laut Hans Scheuerl komme dieses Gespräch zustande, indem sich die Seele des Spielers in zwei gleichwertige Rollenkomplexe aufspalte, „da die Seele keineswegs eine Einheit, sondern eine widerspruchsvolle Vielheit von Komplexen sei.“¹²⁰ Somit könne die Figur ein Teilbewusstsein der Seele des Puppenspielers enthalten. Das Gespräch zwischen dem Puppenspieler und der Puppe ist ein „nach außen [sic] projiziertes Selbstgespräch, wie es innerlich jeder Mensch alle Tage erleben kann.“¹²¹ Dieses nach außen projizierte Selbstgespräch wird oft bei Kindern festgestellt. Sie inszenieren jedes Objekt und machen es zum Subjekt.¹²²

Der Unterschied zum Puppenspieler ist, dass er sich nicht wie das Kind in dem Spiel verliert, sondern mit seinem erlernten Handwerk in den Prozess künstlerisch absichtsvoll eingreift.¹²³ Michael Hatzius beschreibt den Vorgang der Improvisation mit seiner Puppe, die *Echse*, als: „Das macht die einfach. Also ich bin in dem Moment wirklich nur so eine Art ‚Kanal‘. [...] Und das kann man wirklich schwer beschreiben, das erzählen einem die Puppen einfach auch.“¹²⁴

Im Kontakt mit dem Publikum muss der Puppenspieler den aus sich selbst gewonnenen Charakter mit dem Publikum kommunizieren lassen.¹²⁵ Dabei ist das Aussehen der Puppe nicht unerheblich, da der Zuschauer dem Aussehen der Puppe einen bestimmten Charakter zu ordnet, den es gilt für den Puppenspieler natürlich darzustellen.¹²⁶ Zur Darstellung der lebendigen Puppe kann der Puppenspieler seine Stimme und die Bewegungsmöglichkeiten der Puppe verwenden, welche im folgenden Kapitel betrachtet werden.¹²⁷

¹²⁰ Zitiertes Zitat von Jung, Carl Gustav: „Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten“, 3. Aufl. Zürich, S. 140. Die 10. Auflage von 2007 enthält nur 134 Seiten, die Textstelle ist in der Form nicht auffindbar. or

¹²¹ Zit. nach Scheuerl, Hans (1949) S. 22

¹²² Scheuerl, Hans (1949) S. 22

¹²³ Hatzius, Michael (2014) Interview, S. 2

¹²⁴ Zit. nach Hatzius, Michael (2014) Interview, S. 1

¹²⁵ Scheuerl, Hans (1949) S. 27

¹²⁶ Ebd. S. 30

¹²⁷ Knoedgen, Werner (1990) S. 66

4. Das Experiment

Ist die Repetition Übung auch für Puppenspieler geeignet? Und anhand welcher Faktoren kann dies gemessen werden?

Mit dem Experiment soll festgestellt werden, ob die Repetition Übung auch für Puppenspieler funktioniert und theoretisch in der Ausbildung unterrichtet werden könnte, gemessen an einer improvisierten Szene von zwei Klappmaulpuppen mit Stäben.

Die Durchführung des Experimentes erfolgt mit vier Studenten und zwei Absolventen der Puppenspielkunst aus unterschiedlichen Jahrgängen in den Räumlichkeiten der *HfS-Ernst Busch Berlin*.

Im Kapitelabschnitt 4.2. werden zur Untersuchung der Improvisation die Fähigkeiten untersucht, die ein Puppenspieler auf der Bühne benötigt. Diese Untersuchung wird sich an den Fähigkeiten orientieren, die die Repetition Übung vermittelt.

Mittels der Faktoren, die sich aus den Fähigkeiten der Puppenspieler entwickeln, sollen die Veränderungen innerhalb der Improvisation gemessen werden.

In Kapitelabschnitt 4.3. werden die Expertenauswahl und die Zusammensetzung der Fragebögen dargestellt. Von den drei Studenten-Paaren des Experiments, wird im Kapitelabschnitt 4.4. mittels der Meinung der Experten das Paar ausgewählt, bei dem sich nach der Repetition Übung in der Improvisation die meisten Veränderungen abzeichneten. Die Analyse der Videos von nur einem Paar erfolgt im Kapitelabschnitt 4.5. anhand des zweiten Teils des Fragebogens. Die Auswertung der Ergebnisse erläutert der Kapitelabschnitt 4.6.

Die improvisierten Szenen der 2. Semester, der 4. Semester und der Absolventen wurden mit einer Kamera aufgezeichnet und befinden sich im Anhang dieser Arbeit auf einer DVD. Die erste Szene der jeweiligen Paare zeigt die Improvisation mit zwei Klappmaulpuppen mit Stäben vor der Repetition Übung. Die zweite Szene zeigt die Improvisation mit zwei Klappmaulpuppen mit Stäben nach der Repetition Übung.

Innerhalb eines DVD-Menüs können diese zum Ansehen ausgewählt werden. Die ebenfalls dort zu sehenden Impressionen geben einen Einblick in den Ablauf des Experiments.

4.1. Vorgehensweise und Versuchsanordnung

Ablauf des Experiments

Wenige Tage vor dem Experiment erhielten die Studenten per E-Mail einen Zeitplan zum Ablauf des Experiments. Der Zeitplan befindet sich im Anhang dieser Arbeit. Der Meisner Trainer für das Experiment, André Bolouri, erhielt ebenfalls vor Beginn des Experiments den Zeitplan, so wie die Information über die zu vermittelnden Ziele der Repetition Übung aus Kapitel 2.3.

Bevor die erste Improvisation mit den Puppen begann, erfolgte eine Aufwärmrunde mit Spielen für die Teilnehmer, um eine gute Arbeitsatmosphäre zu schaffen und sich kennen zu lernen.

Zu Beginn der ersten Improvisation vor der Kamera erhielt jeder Student schriftliche Anweisungen. Diese gaben den Ort (Badezimmer), das Thema (Betrug) und drei Sätze vor, die während der Improvisation im ungefähren Wortlaut fallen sollten:

1. „Wann hast du eigentlich das letzte Mal deine Haare geschnitten?“
2. „Ich weiß, dass es viel verlangt ist, aber was soll ich denn machen?“
3. „Morgen sehen wir weiter.“

Diese Anweisungen sollten den Anfangs-, Wende- und Endpunkt der Szenen festlegen. Damit sollte in der Auswertung, ein einzelnes Paar betreffend, verursacht durch die Repetition Übung, ein Unterschied zwischen den Improvisationen gemacht werden können. Des Weiteren mussten beide Improvisationsszenen, alle Paare betreffend, zwischen den Jahrgängen vergleichbar bleiben, um auszumachen, welches Paar die Repetition Übung am effektivsten im Puppenspiel umsetzen konnte.

Das jeweilige Paar hatte 10 Minuten Zeit, um sich die Anweisungen zu merken und mit den Puppen vertraut zu machen. Die Improvisation der Szene erfolgte innerhalb von drei bis fünf Minuten. Zur Gestaltung der Szenen und des Charakters der Puppe konnten die Studenten neben den Improvisationsanweisungen, ihre Lebenserfahrung als Person sowie das Aussehen der Puppe einfließen lassen.¹²⁸

Nach der ersten Improvisation folgte eine zweistündige Schulung der Repetition Übung der Teilnehmer als Schauspieler. Hierbei war das Ziel für den Meisner Trainer André

¹²⁸ Das Aussehen der Puppen war bei der Planung für die Vorgaben der Improvisationsszene nicht bekannt. Ein glücklicher Zufall bot Konfliktpotenzial, weil Puppe 1 keine Haare besaß.

Bolouri, den Studenten ein Verständnis der Meisner Technik in ihrer Gesamtheit zu vermitteln und ihnen die Repetition Übung verständlich zu machen, sodass sie diese paarweise praktizieren konnten.

Nach der Mittagspause wurde die Repetition Übung in einzelnen Paaren mit den Klappmaulpuppen mit Stäben praktiziert. Hierbei erhielten die Studenten die Anweisung, die Repetition von Puppe zu Puppe und nicht von Schauspieler zu Schauspieler zu vollführen. Sie sollten nur auf die gegenüberstehende Puppe schauen und von dieser die Impulse abnehmen. Damit unterscheidet sich die Repetition Übung mit der Klappmaulpuppe mit Stäben grundsätzlich von der Repetition Übung als Schauspieler. Sanford Meisner entwickelte die Übung, um die Impulse vom Partner, durch das Lenken der Aufmerksamkeit nach außen, das Zuhören und das Beobachten, abnehmen zu können und emotional ehrlich aus dem eigenen Impuls heraus darauf zu re-agieren.¹²⁹

Die Repetition Übung mit den Puppen sollte den Puppenspielern helfen, ihre eigene Puppe und die Puppe des anderen besser wahr zunehmen, zu beobachten und einzuschätzen. In der improvisierten Szene soll der Puppenspieler dann das Gelernte aus der Repetition Übung als Schauspieler umsetzen. Dazu mussten sich die Studenten mit dem Charakter ihrer Puppe der gegenüberstehenden Puppe emotional öffnen. In der Repetition Übung von Sanford Meisner gilt die emotionale Öffnung dem gegenüberstehenden Schauspieler, um eine spontane Reaktion auf Impulse zu erhalten und die Beziehung zwischen den Puppen voran zu bringen.¹³⁰ In der Repetition Übung mit den Puppen soll ein intensiver Kontakt und spontane Reaktionen zwischen den Puppen entstehen.¹³¹

Das Einzeltraining der Paare mit André Bolouri wurde in zwei mal 15 Minuten gesplittet, da es für die Teilnehmer sehr anstrengend war, die Puppe am ausgetreckten Arm minutenlang hoch zu halten. So hatte jedes Paar nach 15 Minuten eine Pause. Anschließend an das Einzeltraining mit den Puppen wurde die zweite Improvisationsszene mit der Kamera aufgezeichnet. Mit dieser zweiten Improvisationsszene sollte festgestellt werden, inwiefern sich bezüglich der Fähigkeiten der Puppenspieler Veränderungen ergeben. Die Erläuterung der Fähigkeiten der Puppenspieler erfolgt in Kapitel 4.2.

¹²⁹ Siehe dazu Kapitel 2.3.

¹³⁰ Meisner, Sanford (1987) S. 52

¹³¹ Martz & Walker (2014) or

Die abhängigen und unabhängigen Variablen im Experiment

Die Veränderung von Video 1 zu Video 2 soll ausschließlich auf das Training der Repetition zurück zu führen sein. Daher müssen die abhängigen und die unabhängigen Variablen innerhalb des Experimentes bestimmt werden.¹³²

Im vorliegenden Experiment gibt es eine unabhängige Variable und fünf abhängige Variablen. Die abhängigen Variablen müssen für das Experiment fixiert werden, um die Veränderung der unabhängigen Variable messbar zu machen. Die unabhängige Variable ist die Improvisation, welche durch das Hinzufügen der Repetition Übung eine Veränderung in der zweiten Improvisation bei den abhängigen Variablen auslöst.

Im Folgenden werden die abhängigen Variablen so fixiert, dass sie durch die unabhängigen Variablen keine Veränderung erfahren.

Die erste abhängige Variable ist die Zusammenstellung der Paare für das Experiment, siehe Abb. 4. Diese erfolgte nach dem Wissensstand bzw. dem Ausbildungsjahr im Puppenspiel.

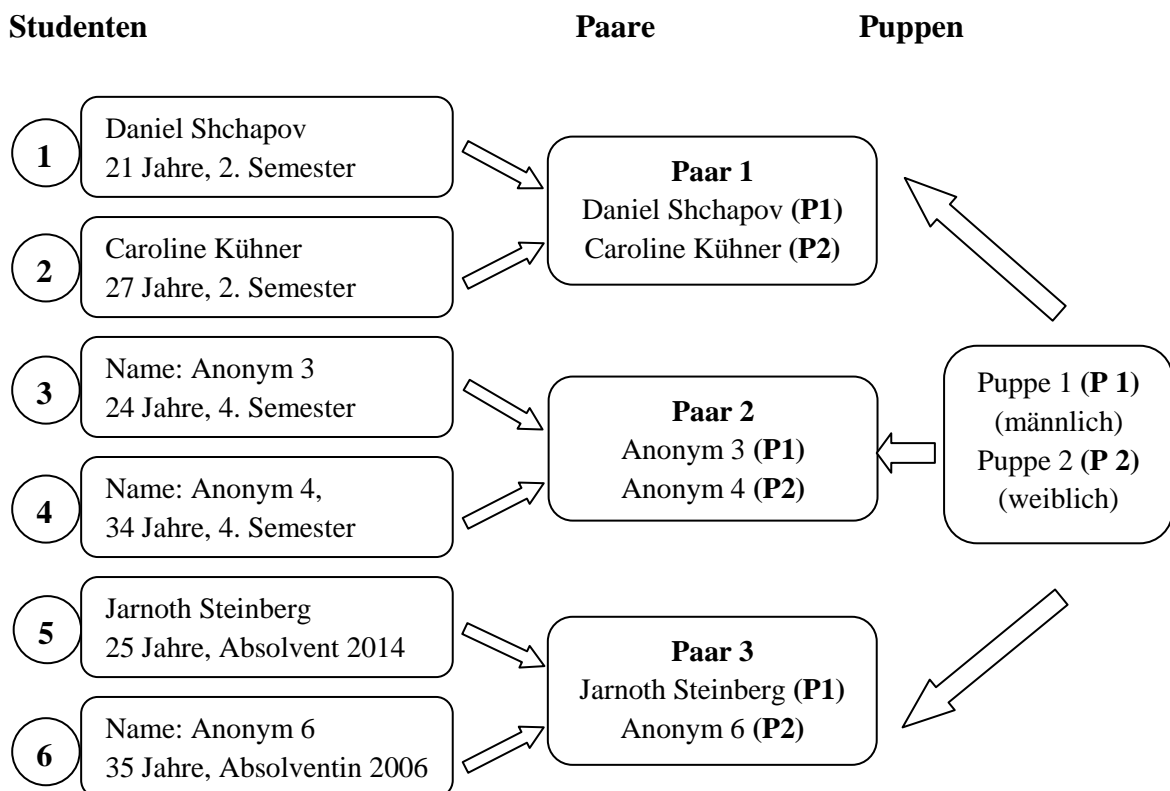


Abb. 4: Zusammenstellung der Teilnehmer des Experiments¹³³

¹³² Schnettler, Josef (2009) S. 318

¹³³ Die Studenten erhielten im Anschluss des Experimentes eine Vereinbarung, in der sie entscheiden konnten, ob sie namentlich erwähnt werden wollten. Daher sind drei Studenten unter Anonym geführt.

Die Paare der 2. Semester, der 4. Semester sowie der Absolventen blieben in den Improvisationen (Video 1 und Video 2) bestehen, da sich Teilnehmer gegenüber stehen sollten, die bisher die gleichen Fähigkeiten zum Spielen und Bewegen einer Puppe erlernten.¹³⁴ Die zweite abhängige Variable, die innerhalb des Experimentes gleich bleiben muss, ist die Zuteilung der Puppen an die Teilnehmer. Innerhalb des Experimentes wurden nur zwei Puppen für die Improvisation von jedem Paar verwendet. Der Grund dafür sind die Äußerlichkeiten der Puppen, die schon bestimmte Charakterzüge vorgeben,¹³⁵ siehe Abb.2.

Würden die Teilnehmer unterschiedliche Puppen für die Improvisation verwenden, ließen sich die Verbesserung durch die Repetition Übung in den Improvisationen (Video 1 und Video 2) der drei Paare, hinsichtlich der Jahrgänge, nur schwer feststellen. Es könnte schlussendlich keine Vergleichbarkeit der improvisierten Szenen zwischen den Jahrgängen hergestellt werden. Mit jedem neuen Charakter ließe sich eine andere Improvisation entwickeln. Es könnte im Nachhinein kaum festgestellt werden, wem es besser oder schlechter gelungen war, die beiden Improvisationen unter den gegebenen Anweisungen für die Improvisation umzusetzen.

Die Ausleihe der sechs statt zwei benötigten Klappmaulpuppen mit Stäben aus dem Fundus der *Ernst Busch Berlin* übernahmen zwei Studentinnen des 4. Semesters.¹³⁶ Sie sollten vor Beginn des Experimentes nicht erfahren, mit welcher Puppe sie improvisieren, da sie sonst einen Vorteil gegenüber den anderen Paaren gehabt hätten. Sie hätten sich anhand der Puppen bereits vor Beginn des Experimentes Gedanken zur Darstellung der Charaktere machen können. Erst zu Beginn ihrer ersten Improvisation erfuhren die Paare von den zu verwendenden Puppen. Damit erschließt sich die dritte abhängige Variable: Die Teilnehmer müssen mit den gleichen Voraussetzungen bezüglich der Puppen in das Experiment starten.¹³⁷

Die vierte gleichbleibende abhängige Variable ist die Anweisung für die Improvisationsszenen, die bereits auf Seite 20 beschrieben wurden. Hätten die Studenten, statt der Anweisungen, im Vorfeld selbst eine Szene vorbereitet, hätten sie das Gelernte aus der Repetition Übung nicht mit in die zweite Improvisationsszene (Video 2) einfließen lassen können, da dies eine Improvisationsübung ist.¹³⁸ Mit einer textlich festgelegten

¹³⁴ Laut dem Ausbildungsplan der Puppenspielkunst lernen die Studenten bereits im ersten Ausbildungsjahr die Improvisation mit der Handpuppe. Aus Ernst Busch Berlin (2014) or

¹³⁵ Schreier Kurt (1980) S.13

¹³⁶ Die Verfasserin dieser Arbeit reiste aus Hamburg an und konnte die Ausleihe nicht übernehmen.

¹³⁷ Schnettler, Josef (2009) S. 322

¹³⁸ Siehe Kapitel 2.3. S. 8 - 11

Szene hätten Absprachen erfolgen und Szenen nicht mehr so spontan gespielt werden können, wie es die Repetition Übung trainiert.¹³⁹

Die Festlegung der fünften Variablen sollte also die äußerlichen Einwirkungen anderer Teilnehmer minimieren. Dafür wurde den Paaren nicht gestattet bei der Improvisation eines anderen Paares zuzuschauen oder miteinander über die improvisierten Szenen zu reden. Dies sollte Absprachen vermeiden, so dass jedes Paar im Rahmen seiner eigenen Kreativität arbeitet. Zudem wurde die Repetition Übung mit den Puppen in Einzelpaaren unterrichtet. Die Verbesserung der Improvisation durfte nicht durch kreative Anstöße der anderen Teilnehmer verursacht werden.

4.2. Aufstellung der Faktoren - Die Fähigkeiten des Puppenspielers

Die Meisner Technik wird am *Neighborhood Playhouse* über zwei Jahre unterrichtet.¹⁴⁰ Daher können die Studenten und Absolventen innerhalb eines Tages nur die Repetition Übung erlernen. Dieses Kapitel ist in drei Abschnitte eingeteilt, die den Fähigkeiten aus Kapitel 3.2. entspricht. In ihren Auswirkungen sind die Fähigkeiten, die die Repetition Übung verfolgt miteinander verknüpft. Die Verknüpfung derer wird anhand der Ergebnisse des Experiments in Kapitel 4.5. noch einmal deutlich.

Die Aufmerksamkeit von sich selbst auf den Spielpartner legen

Der größte Unterschied zwischen einem Schauspieler und einem Puppenspieler ist das Instrument mit dem sie arbeiten. Der Schauspieler ist sein *eigenes* Instrument, er arbeitet mit seinem Körper.¹⁴¹ Die Instrumente des Puppenspielers könnten eine Puppe oder jeder beliebiger Gegenstand sein, wie zum Beispiel ein Glas mit Wasser.¹⁴²

Das Produzieren von schauspielerischen Vorgängen erfolge laut Michael Hatzius im gleichen Maße in der Ausbildung der Puppenspielkunst wie in der Schauspielkunst an der HfS-Berlin. Ein Unterschied bestehe nur im Material (Instrument), über die die schauspielerischen Vorgänge geäußert werden.¹⁴³

Während der Schauspieler nun im Meisner Training sich selbst und seinen Körper kennen

¹³⁹ Meisner, Sanford (1987) S. 72

¹⁴⁰ Neighborhood Playhouse (2014) or

¹⁴¹ Knoedgen, Werner (1990) S. 19

¹⁴² Vgl. Hatzius, Michael (2014) Interview. S. 2

¹⁴³ Ebd. S. 1

lernt ohne dabei eine Rolle zu spielen,¹⁴⁴ muss der Puppenspieler darüber hinaus die Puppe kennen lernen und die Repetition Übung in der Rolle der Puppe durchführen.

Wenn es um die Erarbeitung einer Rolle geht, ist die Arbeitsweise von Puppenspieler und Schauspieler unterschiedlich. Im Puppenspiel geschieht die Rollenerarbeitung heterogen, d.h. der Puppenspieler konstruiert neben seinem eigenen Körper eine Rolle. Der Schauspieler erarbeitet die Rolle mit dem eigenen Körper, somit homogen. „Indem er [der Schauspieler, GK] darstellt, nimmt er die Rolle in seinen eigenen Körper auf.“¹⁴⁵ Der Puppenspieler muss zum Darstellen der Rolle die Puppe auf die Hand setzen.

Für die Repetition Übung bedeutet dies, dass der Puppenspieler die Repetition Übung nicht mit dem eigenen Körper umsetzen kann, also homogen wie der Schauspieler, sondern es mit dem Körper der Puppe tun muss, der nicht seine eigener Körper ist, somit heterogen.

Die Repetition Übung in einer Rolle durchzuführen ist in der Meisner Technik eigentlich weder vorgesehen noch erwünscht¹⁴⁶, da sich der Schauspieler als Person selbst besser kennen lernen soll.¹⁴⁷ In der Repetition Übung mit der Puppe muss der Puppenspieler jedoch die Rolle der Puppe bereits annehmen, um zu lernen aus der Sichtweise der Puppe heraus zu agieren. Die Fähigkeit, schauspielerische Vorgänge in eine Puppe zu leiten, ist vermutlich je nach Ausbildungsjahr verschieden.¹⁴⁸

Die Erarbeitung der Rolle muss im Puppenspiel anhand der Äußerlichkeiten der Puppe geschehen.¹⁴⁹ Jede Puppe kann anhand ihres Aussehens einem bestimmten Typ zugeordnet werden. Diese typischen Merkmale gilt es als Puppenspieler zu erkennen und der Puppe entsprechend eine Stimme zu geben und die Bewegungen dem Charakter anzupassen.¹⁵⁰

Das Anschauen und Kennenlernen der Puppe, was die Puppenspieler vor der Improvisation tun, ist für die Experten¹⁵¹ innerhalb des bevorstehenden Experiments nicht zu beobachten. Es kann lediglich beurteilt werden, ob der Puppenspieler *in seiner Rolle* war und mit der **Puppe eine Einheit bilden** konnte. Dies sei für das Funktionieren des Puppenspiels unbedingt notwendig.¹⁵²

¹⁴⁴ Meisner, Sanford (1987) S. 53

¹⁴⁵ Zit. nach Knoedgen, Werner (1990) S. 47

¹⁴⁶ Meisner, Sanford (1987) S. 53

¹⁴⁷ Ebd. S. 66

¹⁴⁸ Wenn die Puppenspieler sich an der *Ernst Busch Berlin* bewerben, müssen sie bereits eine künstlerische Begabung für das Puppenspiel mitbringen. Aus Gorki Theater Berlin (2013). or

¹⁴⁹ Kiefer, Jochen (2004) S. 139

¹⁵⁰ Schreier, Kurt (1980) S. 32

¹⁵¹ Die Experten des Experiments sind: André Bolouri, Katrin Wasow, Regina Stötzel, Michael Hatzius.

¹⁵² Vgl. Eichler, Fritz (1949) S. 13

Im Zusammenspiel mit einem Partner erfordere erfolgreiches Handpuppenspiel „eine ungeheure Wachheit, laut Hans Scheuerl.“¹⁵³ Diese Anforderung kann auf das Spiel mit der Klappmaulpuppe bezogen, die Wachheit als Aufmerksamkeit bezeichnet werden.

Der Unterschied zwischen der Repetition Übung als Schauspieler und dem Training mit den Puppen ist, dass sich bei letzterer die Puppenspieler darauf konzentrieren müssen, ihre **Aufmerksamkeit auf die Puppen** zu legen und eben nicht auf eine Verbindung von Schauspieler zu Schauspieler. Würden die Darsteller während des Spiels nur auf ihren menschlichen Spielpartner achten, könnten sie die Impulse der anderen Puppe nicht aufnehmen. Daraus lässt sich schließen, dass der Puppenspieler innerhalb seiner Arbeit die Aufmerksamkeit zwangsweise von sich selbst wegrichten muss, um die Puppen im Spiel zu erfassen. Dies scheint eine gute Voraussetzung für das Erlernen der Repetition Übung, da diese die Aufmerksamkeit ebenfalls vom Spieler, der den schauspielerischen Vorgang produziert, weg richtet.¹⁵⁴

Die Repetition Übung hilft dem Schauspieler durch die nach außen gelenkte Aufmerksamkeit, während des Spielens nicht über die eigenen Handlungen nachzudenken und aus dem Impuls heraus zu handeln.¹⁵⁵ Ein impulsartiges Handeln bringt eine emotionale Ehrlichkeit mit sich und hilft laut Sanford Meisner dabei, einen neuen Charakter entstehen zu lassen.¹⁵⁶ Dadurch entsteht eine Natürlichkeit in den Handlungen.¹⁵⁷ Der Puppenspieler hat, ebenso wie der Schauspieler, das Ziel einen neuen Charakter entstehen und natürlich wirken zu lassen. Es wird daher vermutet, dass das Puppenspiel, genau wie das Schauspiel, durch die Repetition Übung, an **Natürlichkeit** gewinnt.

Die Reaktion auf den stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Ausdruck des Partners

Bevor ein Puppenspieler auf die Bühne tritt, muss er sich überlegen, wie er selbst darstellerisch neben der Puppe in Erscheinung treten möchte. Der Zuschauer bekommt nur dann eine zufriedenstellende Auskunft darüber, warum er leblose Materialien oder Gegenstände als lebende Figuren akzeptieren solle, wenn der Puppenspieler das

¹⁵³ Zit. nach Scheuerl, Hans (1949) S. 32

¹⁵⁴ Dieser Zusammenhang ließ sich auch aus dem ersten Teil des Fragebogen von Michael Hatzius bestätigen.

¹⁵⁵ Meisner, Sanford (1987) S. 22

¹⁵⁶ Ebd. 114

¹⁵⁷ Martz & Walker (2014) or

Bewusstsein des Publikums und das Phänomen der aufgespaltenen Darstellung mit inszeniert.¹⁵⁸

Im Experiment mit den Klappmaulpuppen werden die Puppenspieler bei der Improvisation neben den Puppen zu sehen sein, ähnlich wie Michael Hatzius neben seiner Echse. Dazu stehen die Puppenspieler leicht schräg hinter und unterhalb des Puppenkörpers, von wo aus sie die Bewegungen ausführen und gleichzeitig die eigene Puppe beobachten. Die selbst gespielte Rolle zu beobachten, ist ein Privileg des Puppenspielers im Gegensatz zum Schauspieler.¹⁵⁹

Die Puppe muss während der Improvisation lebendig aussehen und für sich stehen. Der Zuschauer sollte sich nicht auf die Puppenspieler, sondern die Puppen konzentrieren können. Dazu müssen die Puppenspieler hinter der Puppe „verschwinden.“¹⁶⁰ Dies gelingt ihnen, indem sie die Puppen „als vollkommen selbstständig auftretende Schauspieler-Persönlichkeiten“ inszenieren.¹⁶¹ Zur Inszenierung der Puppe als lebendige selbstständig auftretende Schauspieler-Persönlichkeit, werde im Weiteren noch einmal die stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Fähigkeiten des Puppenspielers betrachtet, mittels derer er mit der Puppe einen Kontakt zum Publikums aufbauen kann.

Gelingt es dem Puppenspieler, in die Rolle des Puppencharakters zu schlüpfen und den Zuschauer von der Lebendigkeit der Puppe mit seinen stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Fähigkeiten zu überzeugen, sollte die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf der Puppe liegen.¹⁶²

Aus diesem Grund wird innerhalb des Experimentes auch die **Aufmerksamkeit der Experten** bezüglich der Puppen und der Puppenspieler untersucht und darüber hinaus überprüft, ob sich die Repetition Übung auf den stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Ausdruck des Puppenspielers ausgewirkt hat.

Zum Aufbauen des Kontaktes zwischen Publikum und Puppe stehen dem Puppenspieler seine **Stimme, die Sprache** und die **Bewegungsmöglichkeiten** der Puppe zur Verfügung. Sie sind in der Anwendung im Vergleich zum Schauspieler divergent, da dieser zur Darstellung einer Rolle vielseitigere körperliche Möglichkeiten besitzt. Zudem kann der Schauspieler im Gegensatz zum Puppenspieler den schauspielerischen Vorgang in ein und demselben Körper entstehen lassen und ausführen.¹⁶³ Der Puppenspieler hingegen muss

¹⁵⁸ Vgl. Knoedgen, Werner (1990) S. 77

¹⁵⁹ Knoedgen, Werner (1990) S. 98

¹⁶⁰ Stefan, Tordis. or

¹⁶¹ Zit. nach Krafft, Ludwig (1975) S. 10

¹⁶² Stefan, Tordis. or

¹⁶³ Schreier Kurt (1980) S. 27

die Emotionen der Rolle aus seinem inneren Erleben mit beiden Händen in die Bewegungen der Puppe übersetzen.¹⁶⁴ Zur Auswahl einer Stimme für die Rolle können Puppenspieler und Schauspieler die Variation ihrer Stimmlage, das Sprechtempo und die Wortwahl verwenden.¹⁶⁵ Der Puppenspieler muss im Gegensatz zum Schauspieler zusätzlich darauf achten, die Mundbewegungen der Puppe im Einklang mit seinem Gesagten zu führen.¹⁶⁶

Die Meisner Technik vermittelt dem Schauspieler mit der Repetition Übung auf den stimmlichen und sprachlichen Ausdruck des Spielpartners zu achten und aus dem Impuls heraus darauf zu reagieren.¹⁶⁷ Dies bewirkt einen ehrlichen und natürlichen Klang der Stimme.¹⁶⁸ Die Stimme ist für den Schauspieler und den Puppenspieler zur Darstellung des Charakters gleichauf wichtig, für letzteren jedoch von noch größerer Bedeutung, da ihm durch die fehlende Gesichtsmimik weniger Möglichkeiten für den emotionalen Ausdruck bleiben.¹⁶⁹ Somit sollte die Schulung einer ehrlichen Stimme auch für das Puppenspiel nützlich sein.

Im Gegensatz zum Schauspieler sieht die Puppe während einer Aufführung, mimisch immer gleich aus. Der emotionale Ausdruck des Kopfes der Klappmaulpuppe kann nur mit auf- und zu- Bewegungen des Mundes oder verschiedenen Kopfhaltungen verändert werden.¹⁷⁰ Ihre Vitalität¹⁷¹ erhält die Klappmaulpuppe mit Hilfe des Stabes, mit dem der Puppenspieler die Puppe ständig in Bewegung hält. Je beweglicher und vitaler die Puppe dem Zuschauer erscheint, desto uninteressanter wird der Spieler hinter der Puppe.¹⁷² Der Zuschauer empfindet die Puppe daraufhin menschlicher, da sich ein Mensch ebenfalls ständig minimal bewegt.¹⁷³

Im Vergleich zur Klappmaulpuppe mit Stäben des Experiments, besitzt der Schauspieler eine Vielzahl an Gelenken und vor allem Beine zum Umhergehen. Die Klappmaulpuppe

¹⁶⁴ Knoedgen, Werner (1990) S. 47

¹⁶⁵ Eichler, Fritz (1949) S. 4

¹⁶⁶ Knoedgen, Werner (1990) S. 19

¹⁶⁷ Meisner, Sanford (1987) S. 35

¹⁶⁸ Martz & Walker (2014) or

¹⁶⁹ Schreier Kurt (1980) S.27

¹⁷⁰ Eichler, Fritz (1949) S. 13

¹⁷¹ Die Lebendigkeit der Puppe kann gefördert werden, indem der Puppenspieler seine Gesichtsmimik und die körperlichen Aktivitäten auf ein Minimum reduziert und stattdessen mit der Puppe ausdrückt. Aus Krafft, Ludwig (1975) S. 10. Die Gesichtsmimik der Puppenspieler kann im Experiment in Kapitel vier aufgrund der technischen Möglichkeiten nicht betrachtet werden. Zudem ist zu vermuten, dass dieser Vorgang innerhalb der Ausbildung eines Puppenspielers gelehrt wird.

¹⁷² Krafft, Ludwig (1975) S. 15

¹⁷³ Knoedgen, Werner (1990) S. 66

besitzt meist keine Beine, was den Puppenspieler dazu forciert die Körperbewegungen, beispielsweise des Gehens, nur mit seinem Armen darzustellen.¹⁷⁴

Komplexe seelische Strukturen könnten durch das feststehende Aussehen einer Puppe nicht zum Ausdruck gebracht werden. Deshalb müsse die Darstellung der Emotionen der Puppe durch Reduktion und Überzeichnung der Körperbewegungen zum Ausdruck gebracht werden.¹⁷⁵ Damit könne es dem Puppenspieler gelingen die Emotionen für den Zuschauer sichtbar zu machen.¹⁷⁶ Der Puppenspieler müsse dem Zuschauer die richtigen Signale geben, damit er die Figur im Kopf korrekt zusammen setzen kann, erläutert Markus Joss.¹⁷⁷

Im bevorstehenden Experiment soll neben der Stimme und Sprache ebenso die **Übersetzung von Emotionen in die Bewegungen** der Klappmaulpuppen analysiert werden, da mit der Repetition Übung der schauspielerische Prozess beeinflusst wurde. Dieser wird im Puppenspiel vom Spieler auf die Puppe übertragen, sodass sich auch die Bewegungen der Puppe dadurch verändern lassen müssten.

Das Zuhören und Beobachten, um Impulse aufzunehmen

Für das Zusammenspiel zweier Schauspieler und zweier Puppenspieler ist in einer Improvisation das **Zuhören und Beobachten des Spielpartners** elementar, um die Impulse vom Partner abnehmen zu können.¹⁷⁸ Das Senden von Impulsen übernimmt im Puppenspiel zum großen Teil die Stimme des Spielers, da er mit ihr Stimmungen und Gefühle intensiver transportieren kann, als mit der Reduktion und Überzeichnung der Körperbewegungen der Puppe.¹⁷⁹

Das Zuhören und Beobachten ist *die* Fähigkeit, welche die Meisner Technik innerhalb *aller* Übungen vermittelt. Ob das Senden von Impulsen durch das Zuhören und Beobachten der Repetition Übung zustande gekommen ist, soll anhand der **Aktion und Reaktion** der Puppenspieler untersucht werden.

¹⁷⁴ Die Echse von Michael Hatzius beispielsweise, ebenfalls eine Klappmaulpuppe, besitzt auf Grund ihres Körperbaus, in den Michael Hatzius integriert ist, jedoch Beine zum Umhergehen. Aus Hatzius Michael. or

¹⁷⁵ Vgl. Schreier Kurt (1980) S. 27

¹⁷⁶ Schreier Kurt (1980) S. 13

¹⁷⁷ Vgl. Joss, Markus (2013) Interview, S. 49

¹⁷⁸ Meisner, Sanford (1987) S. 29

¹⁷⁹ Eichler, Fritz (1949) S. 21

Nach den Erläuterungen der wichtigsten Fähigkeiten eines Puppenspielers zeigt die untenstehende Tabelle 1 eine Übersicht über die zu messenden Faktoren innerhalb des Experiments (Spalte 2). Den Fähigkeiten, die die Repetition Übung normalerweise beim Schauspieler schult (Spalte 1) wurden die Fähigkeiten des Puppenspielers so zu geordnet, wie sie innerhalb des Experiments, laut den vorherigen Erläuterungen, eine Verbesserung durch die Repetition Übung erhalten könnten (Spalte 2). Spalte 3 zeigt die Nummer der Fragen im Fragebogen an die Experten.

Spalte 1		Spalte 2	Spalte 3
Ziele der Repetition Übung		Fähigkeiten des Puppenspielers (Faktoren zur Messung der Veränderungen durch die Repetition Übung)	Nummern im Fragebogen
1	Aufmerksamkeit von sich selbst auf den Spielpartner legen	Einheit von Puppe und Spieler	1
		Aufmerksamkeit der Puppenspieler	4
		Natürlichkeit	5
2	Reaktion auf den stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Ausdruck des Partners	Aufmerksamkeit des Zuschauers	2
		Stimmliche und sprachliche Veränderungen zum Ausdruck der Emotionen	6
		Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe	7
3	Zuhören und Beobachten um Impulse aufzunehmen	Aktion und Reaktion auf Impulse	8
	Von der Bewertung ausgeschlossen	Präsenz der Puppen	3
		Veränderung der Beziehung zwischen den Puppen	9
		Erzählerischer Bogen	10

Tabelle 1: Gegenüberstellung der Repetition mit den Fähigkeiten, des Puppenspielers.

4.3. Expertenauswahl und Zusammensetzung der Fragebögen

Zur Beurteilung des Experimentes wurden drei Experten aus dem Bereich der Meisner Technik und ein Experte aus dem Puppenspiel ausgewählt. ‚Experten‘ können männliche und weibliche Personen sein.

Die Experten der Meisner Technik setzten sich zusammen aus André Bolouri, Katrin Wasow¹⁸⁰ und Regina Stötzel.¹⁸¹ Für Michael Hatzius, der die Beantwortung der Fragebögen als Experte des Puppenspiels übernahm, war die Meisner Technik bereits ein Begriff¹⁸², sodass er sich für die Auswertung sehr gut eignete.¹⁸³

Die qualitative Befragung der Experten ermöglicht eine fachgerechte Bewertung der Faktoren, die von Nicht-Experten der Meisner Technik nicht gewährleistet wäre.¹⁸⁴ Die Erhebung der Daten ist eine Ersterhebung, da zuvor noch kein Experiment mit der Meisner Technik und dem Puppenspiel stattfand.

André Bolouri, der Meisner Trainer des Experimentes, wurde in einem persönlichen Gespräch mittels vorbereitetem Fragebogen zwei Tage nach dem Experiment an der *Ernst Busch Berlin* befragt. Den Expertinnen Katrin Wasow und Regina Stötzel sowie dem Experten Michael Hatzius wurde der Fragebogen per E-Mail zugesendet. Die persönliche Befragung von André Bolouri gab Gelegenheit, gegebenenfalls Aspekte zu erhalten nach denen im Fragebogen nicht gefragt wurde,¹⁸⁵ da er als Einziger beim Experiment anwesend war. Damit soll seinen Antworten nichtsdestotrotz keine größere Gewichtung zukommen. Eine persönliche Befragung der anderen Experten wurde als nicht notwendig angesehen, da diese die Veränderungen der Repetition Übungen nur anhand der Videos beurteilen konnten. Alle Fragebögen der Experten befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

Die Befragung bestand aus zwei Fragebögen. Teil 1 der Befragung beinhaltet allgemeine Fragen zur Meisner Technik und zur Person des Experten. Die Fragen 1 – 5 wurden *vor* dem Anschauen der Videos beantwortet und die Fragen 6 – 7, bzw. bei Michael Hatzius 6 – 9 *nach* Sichtung der Videos. Die Antworten der Fragen 3 und 4 sollten die Expertise der Experten bestätigen und werden im Folgenden nicht näher analysiert. Die Antworten der Frage 5 wurden im Nachhinein nicht mehr benötigt. Unter Frage 7, bzw. 8 bei Michael Hatzius, wurde die Möglichkeit für sonstige Anmerkungen geben. Sie wurden daher nur bei Bedarf verwendet.

¹⁸⁰ Katrin Wasow ist eine Schauspielerin, die die Meisner Technik am *Neighbourhood Playhouse* erlernte und in Hamburg unterrichtet. Da sich ihre Internetseite zurzeit im Umbau befindet, ist diese Information nur teilweise aus Teil 1 des Fragebogens ersichtlich.

¹⁸¹ Regina Stötzel kennt sich nicht nur in der Meisner Technik aus, sondern besitzt auch puppenspielerische Erfahrungen, da sie seit Oktober 2013 im Theaterstück *Warhorse* tätig ist. Aus Stage Entertainment. or

¹⁸² Dies teilte Michael Hatzius in einer E-Mail mit, in der er eine Anfrage zu einem telefonischen Interview aus familiären Gründen ablehnen musste, dennoch für weitere Fragen zur Verfügung stand.

¹⁸³ Hatzius, Michael (2014) a) ExIn. S. 1

¹⁸⁴ Schnettler, Josef (2009) S. 302

¹⁸⁵ Ebd. S.300

Da Michael Hatzius in Teil 1 lediglich Fragen zum Puppenspiel erhielt, ist sein Fragebogen bis auf Frage 8 nicht mit dem der anderen Meisner Experten vergleichbar. Teil 1 diente partiell als Informationsquelle für verschiedene Aspekte in den Ergebnissen der Auswertung.¹⁸⁶

Teil 2 der Befragung enthielt zehn spezielle Fragen zu den Fähigkeiten der Puppenspieler. Teil 1 und Teil 2 bestehen aus überwiegend offenen Fragen sowie einigen geschlossenen. Der Vorteil dessen ist das Erhalten von vielseitigen und ausführlichen Informationen. Ein Nachteil ist die schwierigere Auswertung der Fragebögen.¹⁸⁷ Um jedoch umfassende Aussagen über die Veränderung der Improvisation nach der Repetition Übung zu erhalten, müssen offene Fragen gestellt werden.

4.4. Auswahl des Puppenspielpaares für die Analyse der Improvisationen

Zur ersten Befragung von André Bolouri am 09.06.2014¹⁸⁸ existierte je ein Fragebogen pro Paar zur Analyse der beiden Videos. Im Gespräch mit ihm zwei Tage nach dem Experiment, beschloss die Autorin nach der Beantwortung der ersten fünf Fragen des ersten Teils der Befragung und nach Sichtung der Videos aller Paare, dass bezüglich der 4. Semester (Befragung Teil 2) keine Analyse stattfinden kann.

Grund dafür war die Beantwortung der Frage 1 des ersten Teils von André Bolouri. Sie lautete: *Als erste Einschätzung: Wem fällt es leichter die Meisner Technik zu erlernen? Schauspielern mit einer Schauspielausbildung oder Schauspielern ohne eine Schauspielausbildung?*

Frage 1 ergab sich aus den Erfahrungen der Autorin. Ihr ist bekannt, dass ein Unterschied beim Lernen der Meisner Technik zwischen Schauspielern *mit* einer Schauspielausbildung und Schauspielern *ohne* eine Schauspielausbildung besteht. Mit der Antwort darauf sollte implizit eine Eingrenzung der Paare erhalten werden.

In dieser Frage war André Bolouri der Ansicht, dass es zum Erlernen der Meisner Technik auf den persönlichen Hintergrund des Schauspielers ankommt, „wie frei sie sind“ und wie hoch seine Offenheit ist, etwas Neues zu lernen. Das Prinzip sei sehr einfach, jedoch

¹⁸⁶ Bei der Erstellung des Fragebogens waren die Informationen zur Auswertung bezüglich der Puppencharaktere nicht absehbar. Im Nachhinein wurden die Antworten der Fragen 6 und 7 von Michael Hatzius nicht benötigt.

¹⁸⁷ Schnettler, Josef (2009) S. 309

¹⁸⁸ Der Zeitrahmen der schriftlichen Befragung wurde zwischen den 12.06. und dem 25.06.14 gesetzt. Nach dem ersten Interview mit André Bolouri mussten die Videos im Internet auf *WeTransfer* den Experten zur Anschauung zur Verfügung gestellt werden.

brauche es eine Offenheit und Vertrauen, um sich darauf einzulassen. Der Unterschied besteht seiner Meinung nach darin, dass Schauspieler *ohne* eine Schauspielausbildung offener sind sich auf etwas Neues einzulassen, wogegen Schauspieler *mit* einer Schauspielausbildung oft in ihren Gewohnheiten hängen bleiben. Es gehe immer darum aus der ‚Comfortzone‘ rauszukommen und sich auf jeden Moment neu einzulassen. Dies könne manchen Berufsschauspielern mit viel Erfahrung sehr schwer fallen, weil sie sich festgelegt haben, was sie wie produzieren, so dass es Letzteren schwer falle Impulse vom Partner abzunehmen und sie das Gefühl stattdessen selber produzieren und spielen.¹⁸⁹ Somit wurde die Vermutung der Verfasserin bestätigt.

Für die vorliegende Arbeit war es nun von größerem Interesse, festzustellen, ob sich nach dem Repetition Training größere Veränderungen bei den 2. Semester oder den Absolventen ergaben. Bei den 2. Semestern bestand die Möglichkeit, dass sie die Repetition Übung in der Improvisation aufgrund ihrer Unerfahrenheit mit Schauspieltechniken und der größeren Offenheit wirksamer umsetzen können. Bei den Absolventen bestand die Möglichkeit, dass ihr Mehr an Erfahrung im Puppenspiel sie über bessere technische Fähigkeiten verfügen lässt, den schauspielerischen Prozess, der durch die Repetition Übung entstanden ist, in die Klappmaulpuppe mit Stäben zu übertragen.

Der 2. Teil des Fragebogens an die Experten (Beantwortung der Fragen zu den Videos) beinhaltete daraufhin nur die Analyse der 2. Semester und der Absolventen.

Zur weiteren Beurteilung des Paares für die Auswertung in Kapitel 4.5, werden die Antworten der Frage 1 von Katrin Wasow und Regina Stötzel mit der Antwort von André Bolouri verglichen, (Frage 1: *Als erste Einschätzung: Wem fällt es leichter die Meisner Technik zu erlernen? Schauspielern mit einer Schauspielausbildung oder Schauspielern ohne eine Schauspielausbildung*) sowie die Antworten der Frage 2 der drei Meisner Experten betrachtet. (Frage 2: *Kann die Repetition Übung der Meisner Technik ansatzweise in vier Stunden erlernt werden?*)

Darauf folgend werden außerdem die Antworten der Frage 6 der drei Meisner Experten, sowie Frage 8 von Michael Hatzius ausgewertet (1. Teil der Befragung). Frage 6 und Frage 8 sind identisch, sie lauten: *Bei welchem Paar sieht man die größte Veränderung, bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten, durch die Repetition Übung? Und woran machst du dies fest?*

¹⁸⁹ Bolouri, André (2014) a) ExIn. S. 1

Antworten der Frage 1: Vergleicht man die Antworten der drei Meisner Experten auf Frage 1, ergibt sich eine Auflistung von unterschiedlichen Erfahrungen der Experten aus ihrer Dozententätigkeit.¹⁹⁰ André Bolouri und Katrin Wasow sind sich darüber einig, dass Anfänger beim Erlernen der Meisner Technik offener sein können als ausgebildete Schauspieler und dass Schauspieler *mit* einer Ausbildung gerne an ihren bisherigen Arbeitstechniken festhalten, sodass es ihnen schwer fällt sich auf etwas Neues einzulassen. Die Meinung von Regina Stötzl spricht in dieser Hinsicht dagegen, da sie während ihrer Dozententätigkeit erfuhr, dass es schwieriger war, Anfängern die Meisner Technik zu vermitteln, da diese von Beginn an „zu viel wollen“. Schauspieler mit einer Schauspielausbildung begriffen die Meisner Technik schneller und erzielten in relativ kurzer Zeit eine hohe Effizienz.¹⁹¹

Es scheint also so zu sein, dass ein Unterschied im Erlernen der Meisner Technik existiert, auch wenn die Meinung von Regina Stötzl gegen die Meinung der zwei anderen Experten spricht. Da auch die Studenten und Absolventen der Puppenspielkunst in ihrem Studiengang eine Ausbildung als Schauspieler mit Instrument erhalten,¹⁹² ist zu vermuten, dass bei ihnen ähnliche Unterschiede zwischen den 2. Semestern und den Absolventen beim Erlernen der Repetition Übung vorkommen.

Antworten der Frage 2: In Frage 2 sollten die drei Meisner Experten erklären, ob es möglich ist die Repetition Übung ansatzweise innerhalb von vier Stunden zu erlernen.¹⁹³ Damit trägt Frage 2 nur indirekt zur weiteren Beurteilung des Paares für die Auswertung bei. Sie zeigt mehr den deutlichen Unterschied der Meinungen der Experten auf, wie sie das Experiment mit der Repetition Übung und den Puppenspielern vor Sichtung der Videos beurteilen.

Hierbei waren die Meisner Experten sich einig, dass die Meisner Technik nicht in vier Stunden erlernt werden kann. Laut André Bolouri sei jedoch das Prinzip der Repetition Übung in vier Stunden zu verstehen, in Anwesenheit eines Meisner Trainers umzusetzen und für Momente erlebbar.¹⁹⁴ Katrin Wasow ist überzeugt, dass selbst ein Wochenend-

¹⁹⁰ Die Erfahrungen der Experten sind in Frage 1 des ersten Teils des Fragebogens nachzulesen. Die nachfolgenden Erläuterungen enthalten nur die wichtigsten gemeinsamen Aussagen und Unterschiede der Experten.

¹⁹¹ Stötzl, Regina (2014) a) ExIn. S. 1

¹⁹² Hatzius, Michael (2014) Interview, S. 1

¹⁹³ Die Studenten und Absolventen waren effektiv nur 2,75 Std. innerhalb des Experiments mit der Repetition Übung in Kontakt.

¹⁹⁴ Zit. nach André, Bolouri (2014) a) ExIn. S. 2

Workshop nur einen Einblick geben kann, da die Übung darauf abzielt den Intellekt auszuschalten, um den Schauspieler instinktiv agieren zu lassen.¹⁹⁵

Regina Stötzel sieht zum Erlernen der Repetition Übung regelmäßigen Trainingsbedarf. Jedoch komme es auch auf die Offenheit und die Aufnahmefähigkeit des Schauspielers an. In vier Stunden könnte ihrer Meinung nach die Repetition Übung erklärt und möglicherweise zur Szenenarbeit verwendet werden.

Nach dem die Experten dann die Improvisationsvideos, gesehen hatten, stellte sich in den Antworten der Frage 6 der Meisner Experten und der Frage 8 von Michael Hatzius heraus, dass die Repetition Übung schon in kurzer Zeit sichtbare Erfolge im Puppenspiel erzielen kann.¹⁹⁶

Antworten der Fragen 6 (Meisner Experten) und 8 (Michael Hatzius): In der Auswertung der Fragen 6 und 8 sollten die Experten vergleichen, bei welchem Paar, den 2. Semestern oder den Absolventen, sie die größte Veränderung bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten feststellten. (Hinweis: Die 4. Semester waren bereits rausgefallen, auf Grund der Beantwortung der Frage 1 von André Bolouri. Demnach besteht ein Unterschied im Erlernen der Meisner Technik bei Schauspielern *mit* einer Schauspielausbildung und Schauspielern *ohne* eine Schauspielausbildung. Dies wurde ebenfalls von Katrin Wasow und Regina Stötzel bestätigt. Die 4. Semester lagen mit ihrem derzeitigen Ausbildungsstatus zwischen dem der 2. Semester und dem der Absolventen.)

André Bolouri analysierte den sichtbarsten Unterschied bei den Absolventen, da sich diese „[...] die Freiheit nehmen bei den Puppen anzukommen und sich nicht sofort auf den vorgegebenen Text stützen“ wie es die 2. Semester taten. Im zweiten Video seien beide Absolventen noch mehr im Charakter der Puppe. Die Studenten des 2. Semesters nahmen im zweiten Video die Impulse für die Reaktion von der gegenüberliegenden Puppe ab und schauten nicht mehr nur auf ihre eigene Puppe. Dies sei ein sehr großer Schritt, „wenn man sich auf den anderen einlassen“ und emotional öffnen kann.¹⁹⁷ Den Studenten des 2. Semesters fehlten wohl im Vergleich zu den Absolventen „die technischen Fertigkeiten im Umgang mit der Handpuppe.“ Hiermit erwies sich ein Fortschritt bei beiden Paaren.

Katrin Wasow sieht die größte positive Veränderung bei der Studentin mit der Puppe 2 des 2. Semesters. Ihrer Meinung nach scheint „die Studentin für sich das Zuhören entdeckt zu haben“, da ihre Aufmerksamkeit in Video 2 auf der anderen Puppe liegt, während sie im

¹⁹⁵ Wasow, Katrin (2014) a) ExIn. S. 1

¹⁹⁶ Die Fragen 6 und 8 sind identisch bei den Meisner Experten und Michael Hatzius als einzige identisch im Teil 1 des Fragebogens.

¹⁹⁷ André, Bolouri (2014) a) ExIn. S. 3

Video 1 sehr auf ihre eigene Puppe konzentriert war. Dadurch ist die Puppe 2 „in der Situation und das Improvisieren fällt ihr leichter.“ Spieler 2 gewann nach der Beobachtung von Katrin Wasow „mehr Nuancen und Freiheiten im Ausdruck und mehr Partnerbezogenheit.“ Verglichen mit den Absolventen ist Katrin Wasow von diesen enttäuscht. Nach der Repetition Übung war in Video 2 von der anfänglichen „schönen kleinen Impro“ nichts mehr zusehen und ebenso wenig von der bis dorthin gelernten Repetition. Den Grund dafür vermutet sie in dem „verbreiteten Missverständnis unter Workshop-Teilnehmern, dass die Meisner Technik etwas anderes als Schauspiel sei.“ Das Video 2 der Absolventen zeigt für sie daher nur noch zwei „verwirrte Spieler, die dem Irrtum unterliegen, sie sollten mal was völlig anderes ausprobieren.“¹⁹⁸

Regina Stötzel bemerkte eine Reihe von positiven Veränderungen nach der Repetition Übung bei den 2. Semestern. Sie habe das Gefühl, dass sich die Puppen intensiver anschauen, aufmerksamer und mehr in Kontakt sind. Im Vergleich zu den Absolventen erkennt sie insgesamt gravierendere Veränderungen in Stimme, Sprache, Aktion und Reaktion sowie der Beziehung der Puppen. Auch die Autorin vermutet, dass das Repetition Training in der kurzen Zeit eher weniger ausrichten konnte, weil die Absolventen bereits anfangs schon sehr gute Aktionen und Reaktionen zeigten.

Bei den Absolventen ist als Folge der Repetition Übung zu sehen, dass sich Spieler 5¹⁹⁹ mit der Puppe 1 nicht mehr so sehr auf das Publikum konzentrierte, sondern auf die andere Puppe, sodass er mit dem Gesicht der Puppe seitlich zum Publikum spielte. Dies sei zwar förderlich für das Zusammenspiel der Puppen, doch erfährt der Zuschauer einen Nachteil, da er weniger in das Gesicht und somit weniger die Emotionen der Puppe sehen kann.²⁰⁰

Michael Hatzius, als Experte des Puppenspiels, sieht zwar bei beiden Paaren „eine deutliche Verbesserung hin zu mehr Kontakt“, weil die Puppenspieler mehr voneinander abnehmen, „was die Dialoge natürlicher werden lässt“. Doch bieten die Absolventen „durch ihre größere spielerische Erfahrung eine reifere Auswahl an Ausdrucksmitteln“ und gestalten die Szenen abwechslungsreicher.²⁰¹

Die verschiedenen Meinungen der Experten bestätigen die Vermutung hinsichtlich des Unterschieds im Erlernen. Die 2. Semester konnten die Repetition Übung sehr gut aufnehmen und teilweise umsetzen, wogegen die Absolventen die Übung weniger gut

¹⁹⁸ Zit. nach Wasow, Katrin (2014) a) ExIn. S. 2

¹⁹⁹ Siehe Abb. 4, S. 22

²⁰⁰ Stötzel, Regina (2014) a) ExIn. S. 2

²⁰¹ Hatzius, Michael (2014) a) ExIn. S. 3

aufnehmen konnten, aber eine größere Auswahl an puppenspielerischen Fähigkeiten besaßen, die Emotionen durch Reduktion und Überzeichnung darzustellen.

Nach der Betrachtung der Frage 6 der Meisner Experten sowie Frage 8 von Michael Hatzius, (*Bei welchem Paar sieht man die größte Veränderung, bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten, durch die Repetition Übung? Und woran machst du dies fest?*) ließ sich nicht feststellen, welches Paar die erlernten Fähigkeiten aus der Repetition Übung besser im Puppenspiel umsetzen konnte. Die Meinungen der Experten zur Verbesserung der Fähigkeiten der Puppenspieler, durch die Repetition Übung, standen 2:2. Somit musste die Frage 1 als ausschlaggebende verwendet werden.

Demnach fiel die Entscheidung auf eine Auswertung der 2. Semester. Die Antworten der Frage 1 von André Bolouri und Katrin Wasow deuteten darauf hin, dass die 2. Semester durch ihre Unerfahrenheit mit Schauspieltechniken eine größere Offenheit zum Erlernen der Repetition Übung im Gegensatz zu den Absolventen mitbringen könnten, da letztere in ihren Gewohnheiten festgefahren wären. Ob dies auch der Fall im Puppenspiel ist, kann nicht beantwortet werden, da die Untersuchung der Repetition Übung im Puppenspiel eine Erstuntersuchung ist. Der Vorteil der Absolventen an mehr Erfahrung, den schauspielerischen Vorgang (meint die Reduktion und Überzeichnung von Emotionen) in die Bewegungen der Puppen zu übersetzen, nützt ihnen nichts, solange sie die Repetition Übung nicht annehmen können.

Student 1: Daniel Shchapov, 21. Jahre



Abb. 6: Puppenspieler der Auswertung

Studentin 2: Caroline Kühner, 26 Jahre



Abb. 5: Puppenspielerin der Auswertung

4.5. Auswertung der Expertenmeinungen

In der Analyse der Videos (Teil 2 der Expertenbefragung) wurde Daniel Shchapov als Puppenspieler 1 mit der Puppe 1 und Carolin Kühner als Puppenspielerin 2 mit der Puppe 2 bestimmt. Die Tabelle 2 auf Seite 45 zeigt in Spalte vier die Auswertung der einzelnen Fragen in Tabellenform.

1.) Die Aufmerksamkeit von sich selbst auf den Spielpartner legen

- **Frage 1:** Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?

Im ersten Video wurde von den Experten erkannt, dass beide Puppenspieler eher weniger bis gar nicht eine Einheit mit der Puppe schlossen, wobei es nach der Ansicht von Katrin Wasow und Michael Hatzius Spieler 1 im Gegensatz zur Spielerin 2 etwas besser gelang. Spieler 1 hätte „seinen Fokus im Wesentlichen auf die Puppe verlagert“, jedoch sind die „Lebensimpulse noch nicht fließend und das Zusammenspiel stockt.“ Spielerin 2 sei noch nicht in der Puppe angekommen, daher ist ihr Spiel „teilweise animatorisch unkorrekt.“²⁰² André Bolouri fand das Spiel langweilig, da die Studenten noch nicht frei genug in ihrem Spiel gewesen seien, um zu reagieren.²⁰³

Im zweiten Video sind laut Katrin Wasow und Regina Stötzel beide Puppenspieler in ihrer Rolle. Insgesamt haben die Spieler „mehr Kontakt zueinander“ und „spielen mehr miteinander.“²⁰⁴ Spielerin 2 ist offener mit Spieler 1, wobei beide entspannter wirken. Sie „achten nicht mehr nur auf ihre eigene Puppe und sind in der Rolle“, erklärt André Bolouri. Auch Michael Hatzius sieht bei der Spielerin 2 einen deutlicheren Fokus auf ihre Puppe und den Spielpartner.

Es entstand somit eine sichtbare Verbesserung in der Einheit von Puppenspieler und Puppe nach dem Repetition Training, Spielerin 2 erfuhr diese stärker als Spieler 1.

²⁰² Hatzius, Michael (2014) b) ExIn. S. 4

²⁰³ Bolouri, André (2014) b) ExIn. S. 4

²⁰⁴ Ebd. S. 4

- **Frage 4:** Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?

In der Beurteilung aller Experten lag im Video 1 die Aufmerksamkeit der Puppenspieler eher auf der eigenen Puppe und ihren Bewegungen. Katrin Wasow bemerkte beim Spieler 1 bereits eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die andere Puppe. Michael Hatzius hingegen bemerkte, dass Spieler 1 auf seine eigene Puppe schaute, wogegen Spielerin 2 auf beide sah. Die Wahrnehmung der Experten, ob die Aufmerksamkeit der Spieler auf ihrem Spielpartner oder einer der beiden Puppen lag, ist hier verschieden.

Im zweiten Video gab es eine Übereinstimmung aller Experten, indem die Aufmerksamkeit der beiden Spieler auf der jeweils anderen Puppe lag. Die Puppe des anderen wurde beobachtet und die Spieler waren im Spielgeschehen auf die Puppen fokussiert.

- **Frage 5:** Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?

Bei der Beurteilung der Natürlichkeit von Video 1 zu Video 2 griffen die Experten verschiedene Aspekte auf. André Bolouri sieht als einziger der Experten nur geringe Verbesserung der Natürlichkeit in der zweiten Improvisation. Die Spieler seien immer noch zurückhaltend und vorsichtig, sie scheinen ihr eigenes Spiel während des Spiels zu hinterfragen.

Die weiteren drei Experten sehen eine deutlichere Beziehung der beiden Puppen zueinander. Der Puppe 2 liege etwas am Erhalt der Beziehung, wogegen die Puppe 1 im Vorwurf verharre. Dabei nimmt nach Meinung von Regina Stötzel, Puppe 2 die Impulse intensiver vom Partner ab als in Video 1. Katrin Wasow sieht, wie die Puppen „nachvollziehbar etwas verhandeln“, indem sie zögern und aufeinander zu gehen.²⁰⁵ Michael Hatzius erkennt ebenfalls ein konkreteres Spiel mit weniger Druck und ein organischeres Miteinander.

Die Natürlichkeit wurde, mehrheitlich sichtbar, verändert.

²⁰⁵ Wasow, Katrin (2014) b) ExIn. S. 4

3.) Die Reaktion auf den stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Ausdruck des Partners

- **Frage 2:** Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Im ersten Video lag die Aufmerksamkeit von André Bolouri und Regina Stötzel mehr auf den Spielern als auf den Puppen. Katrin Wasow und Michael Hatzius schauten auf die Puppe des Spieler 1, wogegen bei Spielerin 2 die Aufmerksamkeit zwischen Puppe und Spieler hin und her wechselte.

Im zweiten Video war André Bolouri immer noch bei den Spielern, wobei Katrin Wasow mit ihrer Aufmerksamkeit auf der Puppe des Spielers 1 blieb und hier noch stärker als in Video 1 auf die Spielerin 2 als auf deren Puppe schaute. Regina Stötzels Aufmerksamkeit blieb eher bei den Puppen, genauso wie die von Michael Hatzius. Die Studentin mit Puppe 2 „bleibt mehr im Spielgeschehen.“²⁰⁶ Regina Stötzel bemerkte außerdem, dass sich die Spieler ein paar Mal angeschauten. Sie vermutet, dass die Spieler dies aus der Repetition mitgenommen haben.

André Bolouri und Katrin Wasow, als Meisner Experten ohne Erfahrungen im Puppenspiel, beobachteten im Video 2 eher die Puppenspieler als die Puppen. Bei André Bolouri ergab sich keine Veränderung in den Beobachtungen, was im Sinne des Experiments als negativ gilt und mit einer 0²⁰⁷ bewertet wird. Katrin Wasow schaute noch stärker als bei dem Video 1 auf die Spielerin 2 anstatt auf ihre Puppe, sodass sich ihre Aufmerksamkeit sogar im negativen Sinne veränderte. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers sollte nach der Untersuchung der Fähigkeiten des Puppenspielers aus Kapitelabschnitt 4.2. eigentlich auf die Puppen fallen, als Zeichen des „Verschwindens“ des Puppenspielers hinter der Puppe. Warum der Puppenspieler für André Bolouri und Katrin Wasow nicht hinter der Puppe verschwinden konnte, wird in den Ergebnissen der Auswertung noch einmal konkret aufgegriffen.

- **Frage 6:** Inwiefern gab es **stimmliche und sprachliche Veränderungen der Puppen** von Video 1 zu Video 2?

Im Video 1 war nur Puppe 1 stimmlich präsent, Puppe 2 dagegen kraftlos und stockend, laut Katrin Wasow. Michael Hatzius und Regina Stötzel bewerteten Video 1 nicht,

²⁰⁶ Zit. nach Hatzius, Michael (2014) b) ExIn. S. 4

²⁰⁷ 0 = Es fand keine Veränderung laut der Experten statt. Siehe dazu Seite 44 dieser Arbeit.

wogegen André Bolouri nur auf die gleichbleibende Stimme einging, was einen Vergleich mit den anderen Experten unmöglich macht. Der Grund für das alleinige eingehen auf die gleichbleibende Stimme von André Bolouri, kann seine spezielle Beobachtung der Stimmlage der Spielerin 2 sein. An der Bewertung des zweiten Videos von André Bolouri ist zu sehen, dass er erkannte, dass die Stimme der Puppe 2 „näher an Caro’s eigener Stimme dran“ ist.

Die Experten sind sich einig, dass es in Video 2 bei den Spielern eine Reihe positiver Veränderung hinsichtlich Stimme und Sprache für die Puppen gab. Vor allem bei Spielerin 2 wurde, die Stimme entspannter, (laut André Bolouri und Katrin Wasow) durchlässiger (laut Regina Stötzel), natürlicher (laut Michael Hatzius) und flüssiger (laut Regina Stötzel und Michael Hatzius).

Für Michael Hatzius und Regina Stötzel „drückt“ Spielerin 2 nicht mehr so sehr auf ihre Stimme, ist weicher und aufgreifbarer geworden.²⁰⁸

Auf der sprachlichen Ebene sprechen die Spieler flüssiger miteinander, sind „tatsächlich im Gespräch“ und es entstanden daraufhin spontane Verzögerungen beim Antworten, so Katrin Wasow. Der Spieler 1 verwendet sogar „Meisner-Beobachtungssätze“ wie „Du weißt es nicht?“, „Du zögerst!“, was die Situation konkreter und sie sich zuspitzen lässt, laut Regina Stötzel. Spielerin 2 spräche umgangssprachlicher als im Video 1 und verwende Ausdrücke wie „Relevant man“.²⁰⁹

- **Frage 7:** Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung für die Emotionen der Puppe** in dessen Bewegungen gefunden?

Bei der Auswertung dieser Frage, genau wie bei der Frage zur Natürlichkeit, war André Bolouri konträrer Meinung. Für Ihn gab es im ersten Video keine Emotionen, keinen Konflikt, sondern nur einen Dialog, in dem Smalltalk geführt wurde. Auch in Video 2 empfand er es immer noch als Dialog und begründet es damit, dass die Spieler „noch nicht so weit“ sind. Dies mag auf die technischen Fähigkeiten hinweisen, die er im 1. Teil der Beantwortung (Frage 6) erwähnte, als er die 2. Semester mit den Absolventen verglich. Demnach schreibt er den Absolventen einen Vorteil durch ihr Mehr an Erfahrung im Umgang mit der Puppe zu. Außerdem könnte man vermuten, dass ihm die Absolventen insgesamt besser gefielen.

²⁰⁸ Stötzel, Regina (2014) b) ExIn. S. 4

²⁰⁹ Bolouri, André (2014) b) ExIn. S. 5

Katrin Wasow sieht die Übersetzung der Bewegungen in Video 1 eher aus der Idee, im Video 2 dagegen als „viel deutlicher spontan aus dem Moment“ heraus, was als Resultat der Repetition Übung zu deuten ist. Dort gehen die Puppen beispielsweise einschüchternd auf den anderen zu, fassen sich an die Stirn, wenden sich ab, stöhnen und warten dann wieder ab, was der andere zu sagen hat.²¹⁰

Genau wie Katrin Wasow sieht Regina Stötzl in Video 2 im Vergleich zum Video 1 ähnliche positive Veränderungen, die die körperlichen Ausdrucksweisen betreffen: Seufzen, sich räuspern oder überspielt durch die Haare streifen. Für Regina Stötzl ist in Video 2 ein deutlicher Anstieg zu sehen, da die körperlichen Reaktionen der Puppen, so wie man es von der Meisner Technik bei Schauspielern kennt, spontan, authentisch und nicht ein „ausgedachter Ausdruck des emotionalen Erlebens“ seien.

Michael Hatzius ist bei den Bewegungen der Puppen in Video 1 bei Spielerin 2 ähnlicher Meinung wie André Bolouri. Diese spielt sehr allgemein, nur der Spieler 2 finde oftmals eine Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe. Im Video 2 entstehe laut Michael Hatzius jedoch eine Angleichung an den Spielpartner, da sich die Puppen „körperlich und stimmlich konkreter zueinander“ verhalten. Aufgrund der Repetition gehen seiner Meinung nach auch „animatorische Nuance“ verloren, da die Puppenspieler mit ihren Blicken auf der anderen Puppe kleben. „Sie verhalten sich ‚filmschauspielerischer‘ und weniger körperexpressiv.“²¹¹

Michael Hatzius bemängelt an dieser Stelle indirekt, die noch nicht vorhandenen technischen Fertigkeiten der 2. Semester im Umgang mit den Puppen. Die Absolventen hätten „durch ihre größere spielerische Erfahrung [...] eine reifere Auswahl an Ausdrucksmitteln“ und gestalten damit „die Szenen intensiver und abwechslungsreicher.“²¹² André Bolouri hingegen kritisiert dies direkt in der Antwort der Frage 6 des ersten Teil des Fragebogen.

²¹⁰ Wasow, Katrin (2014) b) ExIn. S. 4

²¹¹ Hatzius, Michael (2014) b) ExIn. S. 5

²¹² Hatzius, Michael (2014) b) ExIn. S. 2

3.) Das Zuhören und Beobachten, um Impulse aufzunehmen

- **Frage 8:** Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)

André Bolouri erklärte die Steigerung der Aktion und Reaktion der beiden Puppenspieler mit mehr Offenheit im Kontakt. Jedoch würden sie sich immer noch innerhalb ihres sehr kontrollierten Spiels bewegen und seien noch vorsichtig mit sich und dem Partner, sie sagen noch zu allem Nein. Daher hätte es nur „zarte Veränderungen“ gegeben.

Zudem stünden sie noch am Anfang ihres Trainings und hätten „noch keine Lust an der Freiheit und Offenheit“. Eine eindeutige Bewertung seiner Antwort in Tabelle 3 ist auf Grund seiner Formulierungen schwierig und erhält daher eine 0.²¹³

Für Katrin Wasow und Regina Stötzel fand eine auffällige Veränderung in der Aktion und Reaktion statt. Die Spieler hätten sich laut Katrin Wasow mehr zugehört und die Impulse voneinander abgenommen, statt aus der Idee heraus.²¹⁴ Regina Stötzel fand zudem, dass die Intuition in der Aktion stärker war, da sich Spielerin 2 stärker hat „treffen lassen“ und die Aktion eine deutlichere Reaktion auslöste.

Michael Hatzius bemerkte an dieser Stelle, dass die Spieler anscheinend aufgrund der Repetition Übung den Zustand der Situation mehr beschreiben, wie zum Beispiel: „Du zögerst!“, was die Situation zum einen glaubwürdiger mache, aber im dramaturgischen Sinn als gesprochener Satz unpassend klinge. Derartige stimmliche und sprachliche Veränderungen stellte Regina Stötzel ebenfalls in der Antwort auf Frage 6 fest.

Von der Bewertung ausgeschlossen

Die *Präsenz der Puppen* (Tabelle 1: Frage 3), die *Veränderung der Beziehung zwischen den Puppen* (Tabelle 1: Frage 9) und das Vorhanden sein des *erzählerischen Bogens* in der Szene (Tabelle 1: Frage 10) wurden im Fließtext von Kapitel 4.2. nicht erwähnt. Es sind Fragen, die während der Entwicklung des Fragebogens entstanden sind. Anhand der Auswertung der Experten wurde jedoch festgestellt, dass diese Fragen nicht mit in die Bewertung einfließen können.

²¹³ 0 = Es fand keine Veränderung laut der Experten statt. Siehe dazu Seite 44 dieser Arbeit.

²¹⁴ Wasow, Katrin (2014) b) ExIn. S. 4

Zu Frage 3: Nach der Repetition Übung wurde erwartet, dass die Puppenspieler ihre Puppe besser kennen gelernt und mehr Selbstvertrauen ins Spiel gewonnen hatten, so wie es das Ziel der Meisner Technik ist.²¹⁵ Es wurde vermutet, dass in Video 2 die Präsenz der Puppen 2 ähnlich der Präsenz eines Schauspielers beeinflusst wird, da der Spieler mehr durch die Repetition Übung mehr Selbstbewusstsein erlangt habe und dies auf die Puppe übertragen hätte.

Die Frage 3 an die Experten lautete: *Welche Puppe war präsender? Und woran hat dies gelegen?* Die Frage 3 hätte besser lauten können: *Waren die Spieler in Video 2 nach der Repetition Übung mit ihrer Puppe präsender und somit stärker ins Spielgeschehen integriert?* Die Antworten der Experten konnten daher nicht verwendet werden.

Zu Frage 9: Diese sollte ähnlich der Frage 8 den Spielkontakt abfragen, jedoch auf der inhaltlichen Ebene. Der Spielkontakt wurde allerdings bereits in Frage 8 innerhalb der Aktion und Reaktion abgefragt. Das Stellen der Frage 9 lieferte keine neuen Erkenntnisse bezüglich der Funktionsweise der Repetition Übung und wurde daher nicht ausgewertet.

Zu Frage 10: In Frage 10 merkte Katrin Wasow an, dass die Studenten zur Spannung eines erzählerischen Bogens mehr Übung benötigt hätten. Außerdem wäre der erzählerische Bogen alleinige Aufgabe des Autors und die improvisatorischen Übungen niemals Sinn und Zweck einer Performance.²¹⁶

Die Relevanz dieser Information führt zu der Erkenntnis, die Fragen 9 und 10 aus der Bewertung ausschließen zu müssen, da die inhaltliche Verbesserung der Improvisationsszenen allein an der Repetition Übung nach der Trainingszeit, welche im Rahmen der Bachelorarbeit begrenzt war, nicht messbar ist. Die Repetition Übung im Experiment hatte nicht das Ziel inhaltliche Veränderungen in der Improvisation zu produzieren, sondern den Kontakt der Spielpartner miteinander zu intensivieren.²¹⁷

Die Anweisungen²¹⁸, welche die Studenten zur Improvisation der Szenen erhielten, die Katrin Wasow bemängelte, sollten den Anfangs-, Wende- und Endpunkt der Szenen festlegen. Für die Ausgestaltung der Improvisationsszenen waren die Anweisungen im Experiment aus zwei Gründen sehr wichtig²¹⁹:

²¹⁵ Meisner, Sanford (1987) S. 45

²¹⁶ Wasow, Katrin (2014) b) ExIn. S. 5

²¹⁷ Die Fragen 1,2,4,5,6,7,8, siehe Tabelle 2, S. 45, konnten den Kontakt zum Spielpartner messen.

²¹⁸ SATZ 1: „Wann hast du eigentlich das letzte Mal deine Haare geschnitten?“ SATZ 2: „Ich weiß, dass es viel verlangt ist, aber was soll ich denn machen?“ SATZ 3: „Morgen sehen wir weiter.“

²¹⁹ Auf Grund der enormen Wichtigkeit der Anweisungen für die Untersuchungen der Repetition Übung im Puppenspiel, werden sie an dieser Stelle ein zweites Mal erläutert, wie auf Seite 19.

1.) Mit den Anweisungen ein einzelnes Paar betreffend, sollte in der Auswertung ein Unterschied zwischen den Improvisationen gemacht werden können.

2.) Beide Improvisationsszenen mussten, alle Paare betreffend, zwischen den Jahrgängen vergleichbar bleiben, um auszumachen, welches Paar die Repetition Übung am effektivsten im Puppenspiel umsetzen konnte.

Hätten die Studenten im Vorfeld selbst eine Szene vorbereitet und keine Anweisungen erhalten, hätten sie das Gelernte aus der Repetition Übung nicht mit in die zweite Improvisationsszene (Video 2) ein fließen lassen können, da die Repetition eine Improvisationsübung ist.²²⁰ Mit einer textlich festgelegten Szene hätten Absprachen erfolgen und die Szenen nicht mehr so spontan gespielt werden können, wie es die Repetition trainiert.²²¹

Die Auswertung der Expertenmeinungen in Tabellenübersicht

Die Tabelle 3 auf der folgenden Seite enthält die Auswertung der Expertenfragebögen in Kurzform. Ein Plus (+) steht für eine positive Veränderung und ein Minus (-) für eine negative Veränderung der Fähigkeiten der Puppenspieler, bezogen auf die Entwicklung der Improvisation nach der Repetition Übung. Wenn laut der Experten keine Veränderung stattfand, war dies im Sinne des Experiments zwar negativ, wurde jedoch mit einer 0 bewertet. Wurde die Frage aus der Bewertung genommen, erhielt sie ein x. Für die Zuordnung der Expertenmeinungen zu den Plus-, Minus-, Null- oder x-Symbolen, wurden die folgenden Abkürzungen für die Namen der Experten in der Tabelle 3 verwendet:

AB = André Bolouri

KW = Katrin Wasow

RG = Regina Stötzel

MH = Michael Hatzius

²²⁰ Siehe Kapitel 2.3. S. 8 - 12

²²¹ Meisner, Sanford (1987) S. 72

Spalte 1		Spalte 2	Spalte 3	Spalte 4			
Ziele der Repetition Übung		Fähigkeiten des Puppenspielers (Faktoren zur Messung der Veränderungen in den Videos im Experiment)	Nummern im Frage- bogen	Auswertung nach Plus (+), Minus (-) und Null (0)			
				Expertenabkürzung AB KW RG MH			
1	Aufmerksamkeit von sich selbst auf den Spielpartner legen	Einheit von Puppe und Spieler	1	+	+	+	+
		Aufmerksamkeit der Puppenspieler	4	+	+	+	+
		Natürlichkeit	5	0	+	+	+
2	Reaktion auf den stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Ausdruck des Partners	Aufmerksamkeit des Zuschauers	2	0	-	+	+
		Stimmliche und sprachliche Veränderungen zum Ausdruck der Emotionen	6	+	+	+	+
		Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe	7	0	+	+	-
3	Zuhören und Beobachten, um Impulse aufzunehmen	Aktion und Reaktion auf Impulse	8	0	+	+	+
	Von der Bewertung ausgeschlossen	Präsenz der Puppen	3	x	x	x	x
		Veränderung der Beziehung zwischen den Puppen	9	x	x	x	x
		Erzählerischer Bogen	10	x	x	x	x

Tabelle 2: Auswertung der Fragebögen

4.6. Ergebnisse des Experiments

Die Verbesserung der Fähigkeiten der Puppenspieler durch die Repetition Übung ist in Spalte 4 (Tabelle 2) zu erkennen. Die Ziele der Repetition Übung (Spalte 1) konnten durch die vorherige Zuordnungen in Tabelle 1 auf Seite 29 auf ihre Wirksamkeit überprüft werden. Dazu sollen die Ergebnisse mit Prozentzahlen, die sich aus der Tabelle 2 ergeben, unterlegt werden.

Die Errechnung geschah wie folgt: Die Zeilen 1, 2 und 3 (Tabelle 2, Spalte 1) erhalten jeweils den Grundwert 100 %. Die Anzahl der Kästchen aus Spalte 4 werden zu den 100 % ins Verhältnis gesetzt. (Bsp. Spalte 1: $100\% / 12 = 8,3\%$ pro Kästchen)

Wird nur eine Frage aus Spalte 3 betrachtet, besteht die Frage aus 100 % und nur die vier Kästchen der Spalte 4 werden dazu ins Verhältnis gesetzt.

Das **erste zu erreichende Ziel der Repetition Übung** war, *die Aufmerksamkeit von sich selbst auf den Spielpartner zu legen*. Zur Überprüfung dessen wurden die Faktoren 1, 4 und 5 analysiert. In Tabelle 2 lässt sich zu 91,6 % erkennen, dass die Puppenspieler die Fähigkeit in der Improvisation in Video 2 anwenden konnten.

Bis auf die nicht einstimmige Verbesserung der Natürlichkeit, gelang es den Puppenspielern nach der Repetition Übung eine stärkere Einheit mit ihrer Puppe zu bilden und aus dem Charakter heraus zu spielen. Es gelang ihnen auch, ihre Aufmerksamkeit auf die Puppe des Partners zu legen, um auf dessen Impulse zu reagieren.

Die Natürlichkeit kann im Spielgeschehen laut Sanford Meisner verstärkt werden, indem die Spielpartner ihren intellektuellen Schutzmechanismus ablegen, somit von Moment zu Moment zu spielen und mit dem Spielpartner einen Kontakt aufbauen.²²² Um die Natürlichkeit weiter auszubauen, müssten die Puppenspieler in der Lage sein, ihren intellektuellen Schutzmechanismus abzulegen, was jedoch in der Kürze des Trainings nicht möglich sein konnte. Die Expertin Katrin Wasow berichtete aus ihrem zwei jährigen Unterricht am *Neighbourhood Playhouse*, dass die Meisner Technik letztendlich darauf abzielt den Intellekt auszuschalten.²²³

Vermutlich ist es mit mehreren Trainingseinheiten möglich, den intellektuellen Schutzmechanismus bei einem Puppenspieler zu beeinflussen, wahrscheinlich sogar schneller als bei einem Schauspieler, weil sich zwischen den Puppenspielern die Puppen

²²² Meisner, Sanford (1987) S. 30

²²³ Wasow, Katrin (2014) b) ExIn. S. 1

befinden. Bereits im Repetition Training mit den Puppen nimmt der Spieler eine Rolle an. Die Emotionen erreichen ihn vermutlich daher nicht so stark, wie den Schauspieler. Das Gesagte innerhalb der Repetition Übung konzentriert sich, wie im Puppenspiel generell,²²⁴ nicht auf die Persönlichkeit des Puppenspielers, sondern auf die im Kontakt zwischen geschaltete Puppe.

Zur Überprüfung des zweiten Ziels der Repetition Übung, die Reaktion auf den stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Ausdruck des Partners, wurden die Fragen 2, 6 und 7 gestellt. Die stimmliche und sprachliche Veränderung (Frage 6) wurde von allen Experten positiv bewertet. Die Veränderungen der Fähigkeiten der Puppenspieler aus Frage 2 und 7 wurden nur zu 50 % als positiv erkannt.

Damit konnte das zweite Ziel der Repetition nur zu 66,6 % von den Puppenspielern in der Improvisation in Video 2 angewendet werden.

Bei der Untersuchung der Fähigkeiten des Puppenspielers im Kapitelabschnitt 4.2. auf Seite 27, wurde vermutet, dass wenn es dem Puppenspieler gelingt in die Rolle des Charakters (Frage 1) zu schlüpfen UND den Zuschauer von der Lebendigkeit der Puppe mit seinen stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Fähigkeiten zu überzeugen (Frage 6 und 7), er hinter der Puppe „verschwinden“²²⁵ kann. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers fällt folglich auf die Puppe.

Laut den Auswertungen der Frage 2 (Aufmerksamkeit des Zuschauers) fiel die Aufmerksamkeit der Experten Katrin Wasow und André Bolouri auf die Puppenspieler in Video 2. Dies müsste bedeuten, dass die Puppenspieler nicht hinter den Puppen verschwinden konnten. Fragen 1 (Einheit von Puppe und Spieler), 6 (stimmliche und sprachliche Veränderungen der Puppen) und 7 (Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe) müssten, aufgrund der vermuteten Abhängigkeiten, ebenfalls negativ ausgefallen sein.

Auf Seite 46 in Tabelle 2, ist zu sehen, dass Katrin Wasow und André Bolouri Frage 1 (Einheit von Puppe und Spieler) und Frage 6 (stimmliche und sprachliche Veränderungen der Puppen) positiv bewertet haben. Frage 7 (Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe) wurde nur von André Bolouri als negativ bewertet und von Katrin Wasow als positiv. Daraus lässt sich schließen, dass sich nur bei André Bolouri bezüglich

²²⁴ Knoedgen, Werner (1990) S. 19

²²⁵ Stefan, Tordis. or

der Frage 2 (Aufmerksamkeit des Zuschauers) eine Abhängigkeit von Frage 7 (Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe) ergab.

Die weiteren vermuteten Zusammenhänge lassen sich anhand von Tabelle 2 nicht bestätigen, was eine nähere Betrachtung der Bewertungen aller vier Fragen (1, 2, 6 und 7) im Rahmen einer weiterführenden Arbeit notwendig macht.

Die Übersetzung von Emotionen in Bewegungen (Frage 7) gelang den Puppenspielern in der kurzen Zeit nicht so eindeutig, wie die Übersetzung der Emotionen in die Stimme (Frage 6).

An den Antworten der Frage 6 (stimmliche und sprachliche Veränderungen der Puppen) ist abzulesen, dass es laut aller Experten verschiedene positive Veränderungen gab, die jeder Experte unterschiedlich definiert.

Eine positiv übereinstimmende Einschätzung der stimmlichen und sprachlichen Fähigkeiten kann für den Puppenspieler als vorteilhafte Veränderung anerkannt werden. Laut Michael Hatzius sei im Puppenspiel ein „sehr genaues Spüren und [...] Hören erforderlich, da es nicht immer möglich ist bzw. eventuell ungewollt Ausdruck verursacht, den anderen oder seine Puppe anzuschauen.“²²⁶

Kurz gesagt: Puppenspieler müssen sich mit ihren Stimmen verständigen, um dem Spielpartner die Emotionen der eigenen Puppe mitzuteilen. Außerdem ging aus der Untersuchung der Fähigkeiten des Puppenspielers im Kapitelabschnitt 4.2. hervor, dass einer Puppe die Gesichtsmimik fehlt und dem Puppenspieler somit weniger Möglichkeiten für den emotionalen Ausdruck bleiben.²²⁷ Ein weiterer möglicher Grund für den Puppenspieler seine Stimme in der Emotionalität trainieren zu wollen. Die Repetition Übung scheint in dieser Hinsicht für den Puppenspieler genauso gut, wie für den Schauspieler zu funktionieren.

In der Auswertung der Frage 7 (Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe) sind sich die Expertinnen Katrin Wasow und Regina Stötzel hinsichtlich einer positiven Veränderung der Übersetzung der Bewegungen einig. André Bolouri ersieht keine Veränderung und Michael Hatzius stellt zwar ein körperlich konkreteres Verhalten der Puppen zueinander fest, sieht jedoch sogar einen negativen Effekt in den Bewegungen der Puppen. Anhand der Ergebnisse der Frage 7 lässt sich erkennen, dass die Bewegungen der Puppen für den Zuschauer ausschlaggebend sind, um sie als lebendig anzuerkennen.

²²⁶ Hatzius, Michael (2014) a) ExIn. S. 1

²²⁷ Schreier Kurt (1980) S. 27

Innerhalb der Auswertung der Frage 6²²⁸ aus dem ersten Teil des Fragebogens (Seite 34) ging es darum zu bestimmen, ob die Videos der 2. Semester oder der Absolventen in Kapitel 4.5. analysiert werden sollten. Dort waren sich ebenfalls jeweils die Expertinnen und die Experten einig, wem sie eine größere Veränderung durch die Repetition Übung zu schreiben. Die Experten André Bolouri und Michael Hatzius machten diese positive Veränderung größtenteils an den technischen Fähigkeiten der Spieler im Umgang mit den Puppen fest, was als Übersetzung der Emotionen in die Bewegungen der Puppe gewertet werden kann.

Zur Überprüfung des dritten Ziels der Repetition Übung, Zuhören und Beobachten, um Impulse aufzunehmen, wurde die Frage 8 an die Experten gestellt.

Diese Frage wurde zu 75 % positiv bewertet, was auf eine 75%ige Vermittlung der dritten Fähigkeit schließen lässt.

In den Antworten der Frage 8 sind sich die beiden Expertinnen Katrin Wasow und Regina Stötzel einig, eine Steigerung der Aktion und Reaktion erkannt zu haben.

Michael Hatzius sieht die positive Veränderung in der Verwendung von Sätzen aus der Repetition Übung. Damit ergibt sich für ihn eine stärkere Glaubwürdigkeit. Den positiven Effekt der Sätze aus der Repetition bestätigt Regina Stötzel ebenfalls in ihrer Antwort zu Frage 6. Demnach machen diese Sätze die Situation konkreter.

André Bolouri stellte innerhalb der Aktion und Reaktion der Puppenspieler die wenigsten Veränderungen fest. Hinsichtlich der Auswertung der 2. Semester lässt sich bei ihm anhand der Tabelle 2 auf Seite 45 generell fest stellen, dass er ihnen kaum Veränderungen zuschreibt. Daraus wird ersichtlich, dass er vermutlich als Trainer des Experiments, die Veränderungen durch die Repetition Übung kritischer betrachtet.

²²⁸ Bei welchem Paar sieht man die größte Veränderung bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten? Und woran machst du dies fest?

5. Schluss

5.1. Zusammenfassung

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit lag darauf herauszufinden, ob die Meisner Technik auch im Puppenspiel unterrichtet werden kann. Zur Überprüfung musste sich auf die Repetition Übung, die Grundübung der vollständigen Meisner Technik, konzentriert werden, da das Erlernen der Meisner Technik generell über zwei Jahre stattfindet.²²⁹

Die Forschungsfrage lautete: **Kann die Repetition Übung der Meisner Technik auch das Puppenspiel hinsichtlich des Kontaktes zum Partner und der Abnahme von Impulsen verbessern?**

Für die Beantwortung dieser Frage mussten in erster Linie die Ziele der Repetition Übung untersucht werden. Damit wurde festgelegt, welche Ziele der Übung es den Studenten und Absolventen der Puppenspielkunst innerhalb des Repetition Trainings zu vermitteln gilt.

Das dritten Kapitel beinhaltet die Definition des Begriffs ‚Puppentheater‘ und eine Analyse der physischen und psychischen Fähigkeiten zwischen Puppenspieler und Puppe. Anhand dessen sollte der Leser eine Vorstellung erhalten, wie ein Puppenspieler den schauspielerischen Prozess auf eine Puppe überträgt. Das vierte Kapitel sagt etwas über das Experiment und seine Vorgehensweise zur Ermittlung und Überprüfung der Fähigkeiten der Puppenspieler durch das Repetition Training aus.²³⁰

Die nicht einstimmige Meinung der Experten darüber, ob die 2. Semester oder die Absolventen die Repetition Übung besser in der Improvisation umsetzen konnten, führte dazu anhand der Frage 1²³¹ eine Entscheidung zu treffen: Obwohl die Experten André Bolouri und Michael Hatzius bei den 2. Semestern die technischen Fertigkeiten im Gegensatz zu den Absolventen bemängelten,²³² wurde dennoch die Entscheidung getroffen die Improvisationen der 2. Semester auszuwerten. Bei ihnen bestand die Vorannahme aufgrund ihrer Unerfahrenheit offener an die Repetition Übung zu gehen. Nach einer abgeschlossenen Ausbildung im Puppenspiel ist es selbstverständlich, dass Absolventen über bessere technische Fähigkeiten verfügen als Anfänger. Es bedeutet aber auch, wie André Bolouri es formulierte, dass ausgebildete Schauspieler schon festgelegt sind in der

²²⁹ Neighborhood Playhouse (2014) or

²³⁰ Die Repetition Übung wurde im Experiment verstanden und konnte auch mit den Klappmaulpuppen mit Stäben praktiziert werden, was das Video „Impressionen“ auf der DVD im Anhang erschließt.

²³¹ *Als erste Einschätzung: Wem fällt es leichter die Meisner Technik zu erlernen? Schauspielern mit einer Schauspielausbildung oder Schauspielern ohne eine Schauspielausbildung?*

²³² André, Bolouri (2014) a) ExIn. S. 1

Art und Weise, wie sie Emotionen produzieren statt diese vom Partner abzunehmen.²³³ Dies wäre für die Ergebnisse der Untersuchungen nicht förderlich gewesen. Es ginge jedoch darum, sich von Impulsen „treffen zu lassen“, wie es Regina Stötzl formulierte,²³⁴ sodass die Reaktionen des einen Spielers wiederum eine Reaktion beim anderen auslösen konnten.

Mit einem Vergleich der 2. Semester und der Absolventen durch die Auswertungen der Faktoren (2. Teil der Befragung) hätte vermutlich eine präzise Aussage darüber getroffen werden können, bei welchem Paar sich welche Fähigkeiten inwiefern verbessern ließen. Darüber hinaus ließe sich außerdem bestimmen, ob es für die Puppenspieler hilfreicher ist die Meisner Technik am Anfang oder am Ende der Ausbildung zu erlernen. Die Beantwortung dieser Frage könnte Aufgabenstellung einer anderen Arbeit zur Meisner Technik im Puppenspiel sein.

5.2. Fazit

Die Repetition Übung konnte auch das Puppenspiel hinsichtlich des Kontaktes zum Partner und der Abnahme von Impulsen verbessern.

Anhand der Prozentzahlenbewertung (Kapitelabschnitt 4.6.) lässt sich eine Rangfolge darüber erstellen, welche der drei Ziele der Repetition Übung am effektivsten vermittelt und umgesetzt werden konnten:

1.) Die Aufmerksamkeit von sich selbst auf den Spielpartner zu legen	91,6 %
2.) Das Zuhören und Beobachten, um Impulse aufzunehmen	75 %
3.) Die Reaktionen auf den sprachlichen, stimmlichen und körperlichen Ausdruck des Partners	66,6 %

In der Gesamtbetrachtung konnte die Repetition Übung im Puppenspiel zu 78,57 % umgesetzt werden. Die Rangfolge der Ziele spiegelt sehr gut die Funktionsweise der Übung wieder. Erst wenn die Aufmerksamkeit auf den anderen Spielpartner gelegt wurde, werden die eigenen Gedanken im Kopf weniger beachtet.²³⁵ Die Puppenspieler konnten somit dem Spielpartner zugehören, ihn beobachten und wahrnehmen, so wie es bei

²³³ Ebd. S. 1

²³⁴ Stötzl, Regina (2014) a) ExIn. S. 2

²³⁵ Meisner, Sanford (1987) S. 36

Schauspielern funktioniert.²³⁶ Erst *dann* können die Impulse auch vom Spielpartner abgenommen werden. Mit dieser Abnahme der Impulse konnten die Puppenspieler folglich auch erst auf den stimmlichen, sprachlichen und körperlichen Ausdruck des Partners reagieren, in diesem Experiment zu 66,6 %.

Damit ergibt sich: Obwohl die Puppe im Spielkontakt zwischen geschaltet ist, konnte die Repetition Übung, den schauspielerischen Prozess zu 78,57 % beeinflussen und mit in das Puppenspiel übernommen werden. Damit ist eine Relevanz zur Verbesserung des Puppenspiels durch die Repetition Übung, hinsichtlich des Kontaktes zum Partner und der Abnahme von Impulsen bewiesen.

5.3. Ausblick

Die Improvisationsübungen der Meisner Technik könnten den Studenten und Absolventen der Puppenspielkunst möglicherweise nicht nur im Puppenspiel helfen, sondern auch in der Improvisationsarbeit als Schauspieler, was einen weiteren Berufszweig eröffnen würde.

Am prominenten Beispiel von Michael Hatzius, kann festgemacht werden, dass die Improvisation erfolgsversprechend ist. Daher ist es berechtigt langfristig nach einer Technik zu suchen, die es auch den Absolventen der Puppenspielkunst ermöglicht, improvisatorisch in ihrem Beruf zu arbeiten. Michael Hatzius vermutet hinter dem Erfolg die metaphorischen Mehrwerte, welche die Menschen in den letzten 5 Jahren schätzen lernten und die Faszination, ein Objekt zum Leben zu erwecken.²³⁷

Warum sollte deshalb nicht auch den Studenten der Puppenspielkunst eine Methode, wie die Meisner Technik, an die Hand gegeben werden, welche die Improvisation verbessert?

Bereits nach einem Trainingstag der Repetition Übung wirkte sie sich positiv auf den schauspielerischen Prozess der Puppenspieler und die Darstellung einer Improvisation mit einer Klappmaulpuppe mit Stäben aus. Eine Aufnahme der Meisner Technik in die „darstellerische Ausbildung“ der Studenten der HfS *Ernst Busch Berlin* ist nach Michael Hatzius wünschenswert.²³⁸ In einer Zeit, in der das Konzept der Improvisation Erfolg verspricht, ist es daher eine Überlegung wert, die Meisner Technik in die Ausbildung der Puppenspielkunst aufzunehmen.

²³⁶ Ebd. S. 29

²³⁷ Hatzius, Michael (2014) Interview. S. 3

²³⁸ Hatzius, Michael (2014) E-Mail im Anhang

VI. Literaturverzeichnis

Literatur-Quellen:

Eichler, Dr. Fritz (1949): Das Wesen des Handpuppen und Marionettenspiels. In Niessen, Carl; Kutscher, Arthur (Hg.): Die Schaubühne: Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte. Band 17. 2. Auflage, Verlag Lechte, Emsdetten 1937, S. 3 - 23

Hatzius, Michael (2014): Im **Interview** mit Frank Schmid am 09.05.14. Radio Interview des Kulturradiosenders rbb am Nachmittag. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit, S. 1 – 3

Hatzius, Michael (2014): **E-Mail** vom 28.07.2014. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Joss, Markus (2013): 58 Küchenmixer. In Theater heute. Ausgabe Okt. 2013. Theaterverlag – Friedrich Berlin GmbH (Hg.). Berlin, S. 48 - 49

Kiefer, Jochen (2004): Die Puppe als Metapher den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig , Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes. Alexander Verlag Berlin. Köln, S. 91 - 139

Knoedgen, Werner (1990): Das unmögliche Theater: Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Edition Bühnenkunst ; Bd.2. Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH (Hg.). Stuttgart, S. 19 - 99

Krafft, Ludwig (1975): Handpuppenspiel. In: Der Scheinwerfer. Puppenspiel. Handreichungen für die Praxis. Spielberatung Baden-Württemberg EV Wilhelmsfeld in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis Puppenspiel (Hg.). Baden-Württemberg, S. 10 – 15

Kratochwil, Ernst-Frieder (2012): Deutsches Puppen und Maskentheater seit 1900. Schibri-Verlag. Milow, S. 143 – 166

Meisner, Sanford; Dennis Longwell (1987): Sanford Meisner: On Acting. Random House Inc.und Random House Canada, Toronto (Hg.). New York, S. xvi ; S. 7 – 114,

Pollack, Sydney (1986): Introduction. In Meisner, Sanford; Dennis Longwell (1987): Sanford Meisner: On Acting. Random House Inc.und Random House Canada, Toronto (Hg.). New York, S. xiii - xvi

Roser, Albrecht (1990): Vorwort. In Knoegen, Werner: Das unmögliche Theater: Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Edition Bühnenkunst ; Bd.2. Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH (Hg.). Stuttgart, S. 7

Schmied, Frank (2014): Im **Interview** mit Michael Hatzius am 09.05.14. Radio Interview des Kulturradiosenders rbb am Nachmittag. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit, S. 1

Scheuerl, Hans (1949): Das Handpuppenspiel im Lichte der Spieltheorien. Eine Semesterarbeit aus dem 3. Studiensemester. Fachbereich: Erziehungswissenschaft. Signatur: G 43 / 7790. Präsenzliteratur, Ausleihe über das Wochenende. Universität Hamburg. S. 14 - 32

Schnettler, Josef ; Wendt, Gero (2009): Marketing und Marktforschung, Lehr- und Arbeitsbuch für die Aus- und Weiterbildung. 3. Auflage, Cornelsen Verlag Scriptor GmbH & Co KG. Berlin, S. 302 - 322

Schreiner, Kurt (1980): Puppen & Theater, Herstellung Gestaltung Spiel. Hand- und Stockpuppen – Flach- und Schattenfiguren – Marionetten und Masken. Du Mont Buchverlag, Köln, S. 83 - 230

Steinmann, Peter K. (1980): Theaterpuppen: e. Handbuch in Bildern. Puppen und Masken (Hg.). Frankfurt/M. S. 22 - 38

Theater heute (2013) Ausgabe Okt. 2013. Theaterverlag – Friedrich Berlin GmbH (Hg.). Berlin, S. 34

Internet-Quellen:

Actors Space Berlin (2014): <http://www.actors-space.de>, Zugriff vom 02.07.2014

Bernardin, Mike: Interview mit Mike Bernardin.
http://www.sta-schauspielschule.de/meisner_strasberg.html, Zugriff 04.06.2014

Berliner Zeitung (2012): Ernst-Busch-Rektor: „Amoklauf einiger Abgeordneter stoppen“
<http://www.berliner-zeitung.de/berlin/streit-um-schauspielschule-in-berlin-ernst-busch-rektor---amoklauf-einiger-abgeordneter-stoppen-,10809148,15179266.html>, Zugriff vom 24.07.2014

Casting Network: Die Meisner-Technique.
<http://www.casting-network.de/Offener-Bereich/cn-klappe/lesen/31-Mike-Bernardin-und-Christian-Kahrmann-ueber-DIE-MEISNER-TECHNIK.html>, Zugriff vom 24.07.2014

Duden: Definition Impuls.
<http://www.duden.de>. Zugriff vom 20.05.2014

Ernst Busch Berlin (2014): Hochschule für Schauspielkunst.
<http://www.hfs-berlin.de/puppenspielkunst/studium/#c617>, Zugriff vom 04.06.2014

Eventim (2014) Michael Hatzius: Die Echse und Freunde - das volle Programm – Tickets.
<http://www.eventim.de/michael-hatzius-Tickets.html>, Zugriff vom 14.07.2014

Fritz Kirchhoff Schule (2014): Die älteste private Schauspielschule in Berlin.
<http://www.fritz-kirchhoff-schule.de/schauspielschule/dozenten/renneke.php>, Zugriff vom 24.07.2014

Gorki Theater Berlin (2013): Mehr als Kasperletheater: Puppenspiel studieren an der HfS „Ernst Busch“ in Berlin – Interview mit Prof. Joss.
<http://gorkiberlin.wordpress.com/2013/03/01/mehr-als-kasperletheater-puppenspiel-studieren-an-der-hfs-ernst-busch-in-berlin-interview-mit-prof-joss/>, Zugriff vom 14.07.2014

Hatzius, Michael (2014): <http://www.michaelhatzius.com>, Zugriff vom 02.07.2014

Improvisation: Definition.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Improvisation>, Zugriff vom 15.07.2014

MDR (2013): Puppenspiel ist nichts für Kinder.
<http://www.mdr.de/kultur/hatzius102.html>, Zugriff vom 14.07.2014

münchen film akademie (2014) Schauspielausbildung.
<http://www.muenchen-film-akademie.de/Schauspielausbildung>, Zugriff vom 24.07.2014

Jarret, Jim (2014): Jim Jarret´s Meisner Technique Studio, San Francisco, CA:
<http://www.themeisnercenter.com/index.html>, Zugriff vom 08.05.2014

Kermit der Frosch: Bild

<http://news.distractify.com/people/celebrities/behind-the-scenes-of-old-movies/?v=1>,
Zugriff vom 24.06.2014

Leinkauf, Thomas 2014: Frankfurter Rundschau: Puppenspiel 2.0 – Ernst Busch Berlin.

<http://www.fr-online.de/panorama/hochschule--ernst-busch--berlin-puppenspiel-2-0,1472782,27494412.html>, Zugriff vom 15.07.2014

Martz & Walker (2014): <http://www.martzwalker.com/?q=de/node/42>, Zugriff vom 14.07.2014**Neighborhood Playhouse** (2014), New York.

<http://neighborhoodplayhouse.org/about/our-history/#SANFORDMEISNER-3>, Zugriff vom 21.05.2014

Puppentheater: Definition.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Puppentheater>, Zugriff vom 16.05.2014

Stage Entertainment: Besetzung Warhorse.

<http://www.stage-entertainment.de/unternehmen/presse/gefahrten-berlin/2013/8774.html>,
Zugriff vom 10.07.2014

Stefan, Tordis: Ansichten einer Klappmaul-Puppe.

http://www.weser-kurier.de/region/oldenburg_artikel,-Ansichten-einer-Klappmaul-Puppe-_arid,693405.html, Zugriff vom 28.05.2014

Vorbringer, Anne (2012): Berliner Zeitung: 40 Jahre „Ernst Busch“- Schauspielschule: Lernen, wieder Kind zu sein

<http://www.berliner-zeitung.de/berlin/40-jahre--ernst-busch---schauspielschule-lernen--wieder-kind-zu-sein,10809148,16452052.html>, Zugriff vom 14.07. 2014

Experteninterviews (Abkürzung: ExIn):

Bolouri, André: (2014) a) Teil 1: Allgemeine Fragen. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Bolouri, André: (2014) a) Teil 2: Fragebogen der 2. Semester. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Hatzius, Michael:(2014) a) Teil 1: Allgemeine Fragen. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Hatzius, Michael:(2014) b) Teil 2: Fragebogen der 2. Semester. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Stötzel, Regina: (2014) a) Teil 1: Allgemeine Fragen. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Stötzel, Regina: (2014) b) Teil 2: Fragebogen der 2. Semester. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Wasow, Katrin: (2014) a) Teil 1: Allgemeine Fragen. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

Wasow, Katrin: (2014) b) Teil 2: Fragebogen der 2. Semester. Schriftliche Version, siehe Anlage dieser Arbeit.

VII. Anlagen

Zeitplan des Experiments**Datum:** 07.06.14**Ort:** HfS Ernst Busch Berlin
Parkaue 25, 10367 Berlin**Teilnehmer:**Gina Konietzko (Initiatorin)
André Bolouri (Meisner Trainer)
Julian Müller (Kamera)

		Datum	Uhrzeit Beginn	Uhrzeit Ende
1	Anreise Berlin: Gina Konietzko	06.06.14	09:45	12:55
2	Entgegennahme Raumschlüssel Ernst Busch	06.06.14	13:00	14:00
3	Anreise Berlin: Julian Müller	06.06.14	15:45	18:55
4	Tag des Versuches	07.06.14		
5	Aufbau der Technik		08:45	09:15
6	Eintreffen André Bolouri		09:20	09:40
7	Eintreffen der Studenten		09:40	
8	Einweisung ins Experiment		09:45	10:00
9	Aufwärmrunde		10:00	10:20
10	Improvisation mit Kameraaufzeichnung (Video 1)		10:20	11:00
11	Paar 3 (Absolventen)		10:20	10:30
12	Paar 2 (4. Semester)		10:35	10:45
13	Paar 1 (2. Semester)		10:50	11:00
14	Kurze Pause		11:00	11:15
15	Meisner Training Teil 1 ohne Puppen		11:15	13:30
16	Mittagspause		13:30	14:00
17	Meisner Training Teil 2 mit Puppen Pro Paar 30 min. Einzelunterricht, danach zweite Improvisation mit Kameraaufzeichnung (Video 2)		14:00	16:10
18	Paar 3 (Absolventen)		14:00	14:40
19	Paar 2 (4. Semester)		14:45	15:25
20	Paar 1 (2. Semester)		15:30	16:10
21	Auswertung mit André Bolouri	09.06.14	13:30	15:30
22	Rückfahrt nach Hamburg	09.06.14	16:30	20:00

Tabelle 3: Zeitplan Experiment.

**E-Mail von Michael Hatzius:
Die Meisner Technik an der HfS Ernst Busch Berlin**

Versendet von Gina Konietzko

E-Mail vom 25.07.2014 um 17:35

Gina Konietzko: *Wird oder wurde die Meisner Technik an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin unterrichtet?*

E-Mail vom 25.07.2014 um 19:53

Gina Konietzko: *Und was du denkst, könnte der Grund dafür sein, dass die Meisner Technik vielleicht bisher noch nicht unterrichtet wurde?*

E-Mail vom 28. Juli 2014 um 00:22

Michael Hatzius: Meines Wissens wird die Meisner Technik in der Puppenspielabteilung der HfS nicht planmäßig unterrichtet. Das mag verschiedene Gründe haben, zum Beispiel den generellen Bekanntheitsgrad der Technik in Deutschland. Interessant wäre zu erfahren, ob sie in der Schauspielabteilung der HfS unterrichtet wird. Ansonsten muss man sich den methodischen Lehrplan der Puppenspielabteilung vor Augen führen. Dadurch, dass Puppenspielkunst ein sehr breit gefächertes Feld ist, gibt es innerhalb der Ausbildung sehr viele verschiedene Ausbildungsschwerpunkte, die angeschnitten werden.

Das Grundlagenseminar im Schauspiel muss komprimiert in sechs Wochen die Basis schauspielerischen Arbeitens vermitteln. Dabei fußte sie im Kern bisher auf den Erkenntnissen von Brecht und Stanislawski und war stark geprägt durch die Handschrift des mittlerweile verstorbenen Schauspielpädagogen Prof. Horst Hawemann. In ein bis zwei Szenenstudien wird die schauspielerische Grundlagenerkenntnis dann meist mit Dozenten aus der Praxis und ihren individuellen Arbeitsmethoden vertieft. Inwiefern diese die Meisner-Technik streifen ist völlig offen. Als wertvolle Methode, um direktes und authentisches Spiel, Präsenz und Wachheit im Moment zu fördern, bleibt in jedem Falle wünschenswert, dass die Meisner-Technik Einzug in die darstellerische Ausbildung der HfS erhält.

Interviewübersicht

1. Transkript des Radiointerviews: Michael Hatzius

Michael Hatzius ist ein deutscher Puppenspieler und Schauspieler, geboren am 02. Juni 1982 in Berlin.

Er studierte an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin, an der er 2006 mit dem Diplom als Puppenspieler / Darstellender Künstler abschloss.

Das Interview beinhaltet Fragen zu seinem Studium, den Beruf des Puppenspielers und zu seiner neuen Fernsehshow „Weltall, Echse, Mensch“, die am 09.05.2014 zum ersten Mal auf Sendung im rbb Fernsehen ging.

Das Transkript enthält lediglich Fragen zu seinem Studium und dem Beruf des Puppenspielers.

2. Transkript des telefonischen Gesprächs zu den unterrichteten Schauspiel-techniken der Puppenspieler an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ mit Markus Joss

Markus Joss wurde 1967 in Fribourg in der Schweiz geboren und ist Leiter der Abteilung Puppenspielkunst. Von 1995 bis 2000 studierte er an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin Regie und interessierte sich schon früh für das Figuren- und Objekttheater. Seit 2005 arbeitet er für drei Spielzeiten als künstlerischer Leiter des Puppentheater TJG Dresden. Mit seinen Stücken ist er auf zahlreichen nationalen und internationalen Festivals vertreten.

Das Interview darf im Nachhinein nicht verwendet werden und befindet sich somit nicht im Anhang.

- Es gilt das gesprochene Wort -

Transkript des Radio Interviews: Michael Hatzius und die Echse, Kulturradio rbb am Nachmittag

Geführt von Frank Schmid am 09.05.14

Audioversion (Falls noch verfügbar):

<http://www.ardmediathek.de/kulturradio/kulturradio-am-nachmittag/michael-hatzius?documentId=21246136>

Wie viel Eigenleben hatte die Echse damals schon bei der ersten Begegnung?

Na, die Aura der Echse, die ist enorm, die hat schon so eine hohe Lebendigkeit, das muss man wirklich sagen.

Ok, aber Sie als Puppenspieler selbst angesprochen. Wie viel von Ihnen selbst steckt in der Figur, in der Echse?

Naja, ungefähr so bis zum Ellenbogen.

Und der Witz, der Sprachwitz, die Aggressivität, das Spontane, die Improvisation?

Das macht die einfach. Also, ich bin in dem Moment wirklich nur so eine Art Kanal. Und es ist ja auch so: Ich hab verschiedene Puppen in meinem Programm. Die sind charakterlich völlig anders gelagert. Also es gibt in der Fernsehshow ein Huhn zum Beispiel, was eher sehr schüchtern und komplex beladen ist und immer in Katastrophen gerät. So auch in der Fernsehshow. Und das kann man wirklich schwer beschreiben, das erzählen einem die Puppen einfach auch.

Und das grundlegende Konzept ihrer Fernsehsendung "Weltall. Echse. Mensch." ist Spontanität und Improvisation? Einfach gucken, was passiert?

Ja, das man ergiebige Spielflächen, so haben wir das immer genannt, findet, wo die Echse sich austoben kann, im spontanen Umgang mit dem Ding.

Herr Hatzius, ich hab's ja eingangs schon gesagt. Sie haben studiert an der Schauspielschule, Ernst Busch, sowohl Schauspiel als auch dann Puppenspiel. Also zumindest in den ersten Jahren ist das ja noch...

Ja, also ich habe Puppenspiel studiert. Das Bild dort, des Puppenspielers, wird verstanden als Schauspieler mit Instrument. Das heißt die Schauspielausbildung, also der Umgang mit dem eigenen Körper, mit der Sprache, mit der Stimme, ist auch die Grundlage. Um dann weiterführend Material zu verfremden. Nicht nur den eigenen Körper, sondern zu gucken, wie kann man schauspielerische Vorgänge auch in etwas übertragen, was parse, tot ist.

Deswegen basiert das oft auf schauspielerischen Vorgängen und dann sucht man eben darüber hinaus in Puppen.

Und Instrument kann parse heißen, weiß ich nicht, ein Wasserglas oder ein Stuhl.

Kann alles sein. Also alles Gegenständliche, was nicht an sich schon lebt, kann zum Theater gemacht werden.

Was hat sie so gereizt das zu tun?

Weil das unmittelbar anknüpft an den Spieltrieb, den man hat oder den ich haben und den ich auf der Bühne eben gerne auslebe. Das ist ja so wie bei Kindern, die gerne spielen, sich Vehikel und Dinge dazu nehmen. Auch der Schauspieler verkleidet sich gerne, der Clown setzt sich gerne eine rote Nase auf. Das ist nur einen Schritt weiter noch, zu sagen: „Das bin nicht mehr ich selber, sondern ich spiel noch mit Zeug dazu.“

Ist das eine Rückkehr in die Kindheit, wo ja tatsächlich ein Zinnsoldat oder ein Cowboy gereicht hat oder eine Puppe mit der man dann stundenlang vor sich hin spielen konnte. Ist das für Sie so eine Rückkehr in diese kindliche Phantasie?

Also, ich glaub die Offenheit und die Naivität gilt es sich aus der Kindheit zu bewahren, aber dann darüberhinaus gestalten wir natürlich künstlerisch absichtsvoll, als Kommunikation. Und das Kind spielt ja für sich.

Die Frage ist ja dennoch: Wir alle, die meisten Erwachsenen leiden ja darunter, dass wir diese kindliche Phantasie und dieses Spielvermögen, stundenlang abzutauchen in irgendwas, verloren haben. Wie bewahren Sie sich das?

Das ist vielleicht so ein Stück weit Glück oder die Begabung oder das was einem gegeben ist. Und andererseits glaube ich, kann das auch jeder wieder erlernen, indem man den Verstand wieder ein bisschen zurück stellt und diese ständigen Wertungen: „Das ist richtig, das ist falsch, das darf sein und das darf nicht sein.“

Das merke ich auch am Publikum. Die nehmen das so gerne an. Weil die Leute Spaß haben daran, dass sie sich für zwei Stunden, in Bezug auf die Sendung 43 min, darauf einlassen können, auf die Vereinbarung, da ist jetzt eine große sprechende Echse. Noch auf der Arbeit am Mittag wäre man für die Behauptung eingeliefert worden. Und abends machen dann alle mit und haben viel Freude daran. Da ist es jedem möglich mal ein bisschen anders zu denken.

Das haben Sie eben so schön leicht dahin gesagt: Den Verstand abschalten, die Vernunft ausschalten. Wie macht man das? Einfach einen Schalter umlegen? Das geht bei den meisten von uns nicht. Da sind wir als Erwachsene einfach zu verbildet. Mehr auf die Kinder achten? Mehr darauf gucken, wie sie das machen?

Ja, auf Kinder gerne, auch auf Tiere. Aber ich glaube das ist etwas, was man in mehreren Schritten erfahren kann. Wenn wir erst, einmal merken, dass wir permanent von einem Gedankenstrom durchflossen sind, den wir für die Wahrheit halten, dann merkt man

irgendwann: „Den kann man auch stoppen, den kann man auch ändern.“ Man kann sich eine andere Wahrheit schaffen, zum Beispiel: „Ich bin die Echse.“

Machen Sie deshalb zum Anfang der Sendung eine Art Meditationskurs? Also Steh-Meditation mit dem Publikum, erst einmal durchatmen, ankommen im Hier und Jetzt?

Also das hat schon damit zu tun. So eine Energie im Raum mit verschiedenen Leuten ist ja auch etwas, wo man zusammen finden muss. Jeder kommt ja aus einer anderen Temperatur, hat etwas anderes am Tag erlebt und kommt jetzt dahin und hat eine andere Erwartung. Sodass man das alles erst einmal gehen lässt und eins wird mit dem Moment, das auch ein gesunder Vorgang ist. Deshalb der Bezug zum Thema Gesundheit.

Ich finde es ja erstaunlich, dass Puppen- und Figurenspiel, nach meiner Einschätzung so in den letzten drei bis fünf Jahren immer populärer geworden sind. Es gibt ja auch im Privatfernsehen große Shows. Sascha Grammel heißt er, fällt mir da zum Beispiel ein, hat ja auch so eine komische Puppe irgendwie. Wie erklären Sie sich diese zunehmende Beliebtheit von Puppen- und Figurenspiel?

Ja also erst einmal freue ich mich, dass das so passiert. Denn in der Theaterszene, wenn man sich mit Theater befasst und dann eben speziell mit Puppentheater, merkt man, dass es schon über viele Jahrzehnte sehr hochwertige Inszenierungen gibt. Auch zu DDR Zeiten gab es ja in fast jeder größeren Kreisstadt ein festes Haus, das wie ein Schauspielhaus geführt wurde. Mit Puppen auch für Erwachsene. In Berlin, in der Greifswalder Straße, was heute die Schaubude ist, als Spielstätte.

Wenn man sich fragt warum, schätze ich, ist es einmal die Freude an diesem schauspielerischen Moment, die Faszination, dass die Leute sagen: „Oh guck mal das lebt ja, das ist ja ein Ding! Hätte ich nicht gedacht, dass das überhaupt lebt.“

Aber dann eben in zweiter Ebene auch, was kann man damit erzählen, was ist die Beziehung von jemanden, der lebt und jemandem, der eigentlich tot ist, aber dann von dem anderen belebt wird. Das ergibt ja auch metaphorische Mehrwerte, die die Menschen schätzen. Ich kann solche Formulierungen im Kulturradio glaube ich mal anbringen.

Können Sie ruhig. Die Frage ist ja, ob wir, in unserer ‚Erwachsenenwelt‘, in einer Phase der Regression sind. Und ob wir uns zurück sehnen in unsere Kindheitsjahre und lieber gerne ein bisschen träumen, als uns den ganz großen Problemen, die uns in unserer Welt umstellen, widmen zu müssen. Daran kann es aber nicht liegen, oder?

Doch ich glaube, dass die Besinnung auf das Instinktive, das Spielerische, auf das Archaische, Tod und Leben... und diese Dinge absolut dran sind. Ich glaube das Zeitalter der Konzepte ist vorbei. Das haben wir ja in den letzten Jahrhunderten sehr viel gehabt. „Ich bin ein Nazi, ich bin aber ein Kommunist, ich bin aber ein Amerikaner. Und dann werden immer mehr Leute ran geholt, die das auch alle mit glauben und dann macht man untereinander Krieg. Die Leute wären jetzt gut beraten, wenn sie merken, dass man diese Konzepte aufweichen kann. Mal Echse sein, einen Tag lang sein und am Ende sind wir alle aus dem gleichen Schaumstoff.

Und genau das macht ja die Echse. Sie weicht es ja auf, sie bricht die Grenzen, indem sie durchaus auch mal böse ist und sagt, das akzeptiere ich jetzt so nicht.

Ja, pur ist sie. Da sie in dem Moment die Dinge anspricht, wie sie eben sind. Sie hat ja keine soziale Maske, hinter der sie sich verstecken muss. Selbst ich in so einem Interview versuche ja auch ich: Trete hier irgendwie als Michale Hatzius auf und versuche schlaue Dinge zu sagen, weil ich Schauspiel studiert habe über Metaphorik. Und der Echse, der ist das alles scheiß egal.

Herr Hatzius, ich danke Ihnen sehr für das Gespräch.

Ja. Danke schön.

Übersicht Expertenfragebögen

Die Fragebögen wurden den Experten, bis auf André Bolouri, per E-Mail zugesendet, von ihnen ausgefüllt und an die Verfasserin dieser Arbeit per Post oder E-Mail zurück gesendet.

Teil 2: Fragebögen der Absolventen wurde nicht mit in die Auswertung einbezogen.

1. ANDRÉ BOLOURI (Transkript)

André Bolouri wurden 1979 geboren und lebt zurzeit in Berlin. Er ist künstlerischer Leiter des *Actors Space Berlin* und unterrichtet dort u.a. den Meisner-Intensiv-Jahreskurs und Einführungen in die Meisner-Technik. 2008 zog er von Kalifornien nach New York, um die Meisner Technik mit William Esper in dessen Studio zu lernen. William Esper ist einer von 15 Schülern, die Sanford Meisner zum Lehrer ausgebildet hat. In den letzten Jahren hat er verstärkt Schauspieler/innen auf Film- und Fernsehrollen vorbereitet. Er führt regelmäßig Regie und arbeitet zurzeit an "Leuchts Spuren" (Brilliant Traces) von Cindy Lou Johnson mit Miriam Stein und Johannes Flachmeyer.

- a) Teil 1: Allgemeine Fragen
- b) Teil 2: Fragebogen: 2. Semester Studenten
- c) Teil 2: Fragebogen: Absolventen

2. KATRIN WASOW

Katrin Wasow wurde 1967 geboren und ist als Schauspielerin in vielen Film- und Theaterproduktionen aktiv. Sie erhielt für ihre Rolle in dem Kurzfilm "Bonbon" Auszeichnungen und Nominierungen als beste Nachwuchsdarstellerin. Ihre Ausbildung absolvierte Katrin Wasow an der Theaterakademie Spielstatt Ulm und anschließend am Neighborhood Playhouse in New York. Sie ist Spezialistin für die Meisner-Technik.

- a) Teil 1: Allgemeine Fragen
- b) Teil 2: Fragebogen: 2. Semester Studenten
- c) Teil 2: Fragebogen: Absolventen

3. MICHAEL HATZIUS

Beschreibung zur Person, siehe Interviewübersicht, Interview vom 09.05.14 beim rbb.

- a) Teil 1: Allgemeine Fragen
- b) Teil 2: Fragebogen: 2. Semester Studenten
- c) Teil 2: Fragebogen: Absolventen

4. REGINA STÖTZEL

Regina Stötzel absolvierte Ihre Schauspielausbildung am Max-Reinhardt-Seminar in Wien. Sie hat Theaterengagements u.a. am Burgtheater Wien, Thalia Theater, Deutschen Schauspielhaus und arbeitet mit Regisseuren wie P. Zadek, C. Peymann, E. Schleef, J. Kressnik, J. Bosse. Nach weiteren Filmproduktionen machte sie 2006 eine Weiterbildung zum Filmcoach. Zurzeit spielt sie im Theaterstück Warhorse im Theater des Westens in Berlin, in der 2. Besetzung die Mutter und zusätzlich im Ensemble eine Krähe als Stabpuppe.

- a) Teil 1: Allgemeine Fragen
- b) Teil 2: Fragebogen: 2. Semester Studenten
- c) Teil 2: Fragebogen: Absolventen

ANDRÉ BOLOURI

Transkript des Interviews mit André Bolouri

Geführt von Gina Konietzko am 09.06.14

Teil 1: Allgemeine Fragen

1. *Als erste Einschätzung: Wem fällt es leichter die Meisner Technik zu erlernen? Schauspielern mit einer Schauspielausbildung oder Schauspielern ohne eine Schauspielausbildung?*

Es kommt oft auch auf den persönlichen Hintergrund an und wie frei sie sind. Es kommt auch darauf an, wie offen sie sind etwas Neues zu lernen. Das Prinzip ist ja sehr einfach und es braucht eine Offenheit und Vertrauen, um sich darauf einzulassen.

Beispielsweise Theaterschauspieler mit Ausbildung, die schon viel Berufserfahrung haben, können manchmal sehr fest gefahren sein und sich in ihren Gewohnheiten wohl fühlen. Es geht ja immer darum, aus der ‚Comfortzone‘ rauszukommen und sich auf jeden Moment neu einzulassen. Das kann manchen Berufsschauspielern mit viel Erfahrung sehr schwer fallen, weil sie sich festgelegt haben, was sie wie produzieren und nicht mehr frei sind. Sie nehmen dann auch gar nicht mehr das Gefühl vom Partner ab, sondern produzieren das Gefühl selber und spielen es. Anfänger sind da meist offener sich auf etwas Neues einzulassen.

Dies nun bezogen auf die Absolventen, die wir im Puppenspiel angeschaut haben: Fandest du, dass sich diese gut darauf einlassen konnten, obwohl sie ja nun schon fertig waren mit ihrer Ausbildung?

Ich fand, die waren auf jeden Fall offen und neugierig. Und dadurch, dass es ihnen auch Spaß gemacht hat, haben sie sich auch darauf eingelassen. Das ist immer ein wichtiger Faktor, dass es den Leuten Spaß machen muss, damit sie dran bleiben. Und dass sie interessiert sind um etwas Neues heraus zu finden, dass da tatsächlich etwas entsteht. Und wenn sie dann einmal in den Fluss kommen, wie wir das ein paar Mal hatten, dann komplett begeistert sind, was alles passiert in so kurzer Zeit.

Und manchmal waren die Studenten schwer wieder aus der Repetition rauszuholen.

Ja, weil es eben ein intensives Erleben ist.

2. *Kann die Repetition Übung der Meisner Technik ansatzweise in vier Stunden erlernt werden?*

Das Meisner Training nach Sanford Meisner wird über zwei Jahre unterrichtet und beinhaltet neben der Repetition Übung die Charakterarbeit und das spontane ehrliche Reagieren.

In vier Stunden kann man das Prinzip der Repetition Übung verstehen und in Anwesenheit eines Meisner Trainers umsetzen und für Momente erleben. Ich sage meinen Schülern immer, dass sie in den ersten paar Trainingsstunden bei mir in sich selber keinen Druck aufbauen sollen, dort kann man erst einmal nur etwas ausprobieren.

Man kann sich innerhalb des Meisner Trainings von Momenten inspirieren lassen, in denen man wirklich in Kontakt ist, und dies versuchen in seinem Spiel umzusetzen.

3. *Wo hast du die Meisner Technik erlernt und wie lange hat es gedauert?*

Gelernt habe ich sie in New York bei William Esper, Espers Studio, von dem es auch hervorragende Bücher gibt. Eines zum ersten Teil des Meisner Trainings: „Ich als ich“ und zum zweiten Teil „Ich in der Charakterarbeit“. Er unterscheidet zwischen *Straight Acting* und *Charakter Acting*. Im ersten Jahr lernt man sich selbst kennen unter vorgestellten Umständen und im zweiten Jahr lernt man die Charakterarbeit kennen. Zwei Jahre habe ich das gelernt. Dann habe ich hier in Berlin das *Actors Space* zusammen mit Mike gegründet und angefangen zu unterrichten.

4. *Konntest du die Meisner Technik bereits im Schauspiel anwenden, wenn ja wie?*

Also ja. An den Drehtagen, die ich hatte oder wenn ich Theater spiele, wie ich es hin und wieder mit eigenen Inszenierungen mache, dann wende ich es an. Das ist auch eine wahnsinnige Befreiung. Seitdem ich das kenne, spielt es sich auch viel leichter. Ich hatte zum Beispiel letztes Jahr einen Drehtag in München und das war einfach sehr spannend zusehen, dass man sich da komplett fallen lassen kann und eine Situation immer wieder frisch und spontan erlebt. Man bereitet es vor und du hast deinen Text gelernt, aber dann entscheidet der Moment, wie dieser Text kommt und wie ich mich auch tatsächlich verhalte. Wenn man sich gut vorbereitet hat wird es immer authentisch sein, egal wie der Moment dann tatsächlich ist, weil man dann innerhalb der vorgestellten Umstände und der gebauten Beziehung reagiert. Das heißt, es ist nie daneben, aber es ist immer frisch, klar und direkt.

Ich muss noch etwas dazu sagen, bevor es jetzt ein Missverständnis gibt: Manche denken, es ist ja alles nur spontan und Zufall. Nein, ist es eben nicht. Deswegen ist es so wichtig zu wissen, dass das Training aufbaut. Man baut sich die vorgestellten Umstände, man baut sich konkrete Beziehungen, sodass man innerhalb der gegebenen Situation spontan und ehrlich reagiert. Es ist nie irgendwie dem Zufall überlassen. Die Situation muss so vorbereitet sein und im Kopf sein, dass ich dann in der Szene nicht mehr darüber nachdenken muss. Es muss verinnerlicht sein, so wie du weißt wer du

bist, wie deine Beziehung ist. Du denkst nicht mehr darüber nach, sondern verhältst dich spontan. Deswegen ist es auch ein zwei Jahrestraining.

5. *Was ist das größte Problem von Schauspielern, wenn sie mit dem Meisner Training beginnen?*

Kontrolle und Gewohnheiten. Schauspieler wollen immer gerne kontrollieren was passiert und dann ist es aber nicht mehr spontan.

Das macht man ja wahrscheinlich automatisch?

Ja, man macht es aus Unsicherheit. Wenn man völliges Vertrauen darin hätte, das man in jedem Moment spontan ehrlich reagieren könnte, würde man es nicht mehr machen. Weil sich die Kontrolle dann eigentlich wie ein Zwang anfühlt und einschränkt. Man ist dann eingeschränkt. Sobald du merkst, dass es sich viel freier und lebendiger spielt, wenn du die Kontrolle abgeben kannst, willst du die Kontrolle nicht mehr haben. Wenn du einmal Freiheit erlebt hast, gehst du nicht mehr gerne in den Knast zurück.

Und was auch in William Espers Buch gut beschreiben ist: Viele Schauspieler denken immer, dass sie einen ganzen Lastwagen vorbereiten und mit auf die Bühne schleppen und darstellen und zeigen müssen. Und mit der Meisner Technik kannst du den ganzen Lastwagen einfach loslassen und kommst nur noch mit ein bisschen Kleingeld in der Tasche auf die Bühne und weißt womit du zu spielen hast. Es ist eine andere Leichtigkeit, eine andere Spielfreude.

(Auswertung nach Teil 2)

6. *Bei welchem Paar sieht man die größte Veränderung bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten durch die Repetition Übung? Und woran machst du dies fest?*

Am deutlichsten sieht man es bei den Absolventen. Sie nehmen sich die Freiheit bei den Puppen anzukommen und stürzen sich nicht sofort auf den vorgegebenen Text. Im ersten Video sind schon beide im Charakter der Puppe, aber im zweiten Video noch viel mehr. Die Konzentration liegt auf den Puppen, dadurch wirkt es frischer.

Die Studenten des 2. Semesters schauen im zweiten Video nicht mehr nur auf ihre eigene Puppe, sondern auf die gegenüberliegende. Sie nehmen von ihr die Impulse für die Reaktionen ihrer eigenen Puppe im Spiel ab. Das ist ein sehr großer Schritt, wenn man sich auf den anderen einlassen kann. Es ist eine emotionale Öffnung vorhanden. Auch wenn ihnen im Gegensatz zu den Absolventen noch die technischen Fertigkeiten im Umgang mit der Handpuppe fehlen.

7. *Hast du sonstige Anmerkungen?*

Man hat gesehen, dass die Technik schon im Ansatz sehr gut funktioniert hat und es wäre spannend zu sehen, was passiert, wenn sie ein ganzes Semester Training hätten. Mir hat dieser Tag mit den Puppenspielern sehr viel Spaß gemacht.

Teil 2: Fragen zum Experiment

PAAR 1 (2. Semester)

Video 1: Vor dem Meisner Training

Video 2: Nach dem Meisner Training

Spieler von Puppe 1: Daniel

Spielerin von Puppe 2: Caro

1. Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?

Video 1: Nein, waren sie nicht. Sie schauen beim Spielen mehr auf ihre eigene Puppe als auf die gegenüberliegende Puppe. Sie sind noch nicht frei genug in ihrem Spiel, um zu reagieren, deshalb ist es langweilig. Sie haben nicht die technischen Fertigkeiten, um frei zu spielen. Klavieranfänger können auch noch nicht improvisieren.

„Sie stolpern noch über ihre eigenen Beine.“ Auf der emotionalen Ebene passiert gar nichts, nur gesprochener Text.

Video 2: Zu Beginn des Dialoges halten sie sich erst einmal an den Worten des Textes fest, anstatt sich die Freiheit zu nehmen, „zu erleben“. Insgesamt haben sie aber mehr Kontakt zueinander. Sie spielen mehr miteinander. Vor allem Caro (Spielerin von Puppe 2) ist offener mit Daniel (Spieler von Puppe 1). Beide sind entspannter und achten nicht mehr nur auf ihre eigene Puppe. Sie sind dadurch mehr in der Rolle.

2. Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Video 1: Auf den Spielern.

Video 2: Immer noch auf dem Spieler, um ehrlich zu sein.

3. Welche Puppe war **präsender**? Und woran hat dies gelegen?

Video 1: Puppe 1 war präsender, da der Spieler von Puppe 1 die Initiative übernommen hat.

Video 2: Beide Puppen waren gleich präsent. Die Spielerin von Puppe 2 hat mehr mitgemacht und dadurch waren sie gleich stark präsent.

4. Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?

Video 1: Die Aufmerksamkeit lag auf der eigenen Puppe und dessen Bewegungen.

Video 2: Die Aufmerksamkeit lag jeweils auf der anderen Puppe und sie wurde beobachtet.

5. *Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?*

Es wurde etwas flüssiger, ja, aber nach wie vor sind sie beide zurückhaltend und vorsichtig, scheinen ihr eigenes Spiel während des Spiels zu hinterfragen.

6. *Inwiefern gab es **stimmliche** und **sprachliche Veränderungen der Puppen** von Video 1 zu Video 2?*

Video 1: Daniel und Caro hatten immer die gleiche Stimme für die Puppen.

Video2: Umgangssprachlicher als Video 1. Die Stimme der Puppe war hier näher an Caro's eigener Stimme dran. Sie hat die Stimme weniger verstellt. Hat mehr Umgangssprache verwendet, wie „Relevant man“. Sie ist mehr bei ihrem Partner. War sprachlich entspannter.

7. *Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppe in dessen **Bewegungen** gefunden?*

Video 1: Nein, haben sie nicht, da sie ohne Emotionen gespielt haben. Es gibt nur einen Dialog, es gibt keinen Konflikt, sie verhandeln nicht, es war Smalltalk.

Video 2: Nein, dafür sind sie als Spieler noch nicht so weit. Es war immer noch dialogisch.

8. *Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)*

Also ja, sie waren offener im Kontakt. Aber immer noch innerhalb ihres sehr kontrollierten Spiels. Es gab zarte Veränderungen. Scheinen noch eingeschränkt in den Ausdrucksmöglichkeiten. Vorsichtig und unsicher mit sich und dem Partner. Sie sagen noch zu allem „nein“. Sie sind noch nicht so offen, wie es das Ziel des Meisner Trainings wäre. Haben noch keine Lust an der Freiheit und Offenheit, da sie noch am Anfang ihres Trainings stehen.

9. *Inwiefern hat sich die **Beziehung der Puppen** zueinander verändert?*

Video 1: Es gab keine lebendige Beziehung der Puppen zueinander, da die Spieler mit der eigenen Puppe beschäftigt waren.

Video 2: Minimale Veränderung. Dadurch, dass sie mehr in Kontakt gegangen sind. Puppe 1 ist weiterhin dominant geblieben und hat gefordert, Caro hat beim zweiten Mal mehr dagegen gehalten und konnte so stärker mitwirken. (Deshalb gab es eine Spielanweisung, um eine Veränderung zu provozieren.)

10. War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)

Video 1: Nein, weil es nur ein Dialog war. Kein Spannungsbogen vorhanden.

Video 2: Eine Entwicklung gab es nicht wirklich.

Teil 2: Fragen zum Experiment

PAAR 3 (Absolventen)

Video 1: Vor dem Meisner Training

Video 2: Nach dem Meisner Training

Spieler von Puppe 1: Jarnoth

Spielerin von Puppe 2: Anonym 6

1. Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?

Video 1: Ja, waren sie. Es war schön zu sehen bei Jarnoth, wie er sich Zeit genommen hat. Christiane hat sich an der Seite Zeit genommen, um anzukommen und sich in den Charakter einzufinden.

Video2: Ja, waren sie, sogar noch mehr und freier. Spielerischer als vor dem Meisner Training. Es hat Spaß gemacht zuzuschauen.

2. Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Video 1: Auf den Puppen. Sie sagen zu den Spielangeboten immer ja, deshalb ist es lebendiger und ein leichtes mit der Aufmerksamkeit dran zubleiben.

Video 2: Auf der Puppe. Erklärt sich durch Punkt 6 und 8. Die Puppen sind miteinander im Kontakt, deshalb fällt es leicht die beiden Puppenspieler zu vergessen.

3. Welche Puppe war **präsender**? Und woran hat dies gelegen?

Video 1: Beide gleich präsent. Haben beide ihren Charakter gefunden. Haben sehr miteinander gespielt und dadurch ist man bei beiden dran. Haben jeweils dem anderen Raum gegeben.

Video 2: Beide gleich präsent. Sie spielen sich den Ball gut zu.

4. *Lag die Aufmerksamkeit der Puppenspieler auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?*

Video 1: Schon ganz gut, allerdings noch damit beschäftigt „sich in den Puppen zu finden“ und damit lenken sie die Aufmerksamkeit immer wieder von den Puppen auf sich.

Video 2: Bei den Puppen.

5. *Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?*

Ja, wie bei den andern auch ist es spontaner und freier in den Reaktionen geworden, spielerischer und in den Puppen [Rollen, GK] schlüssig.

6. *Inwiefern gab es **stimmliche** und **sprachliche Veränderungen** der Puppen von Video 1 zu Video 2?*

Hatten beide den Charakter schon gefunden, daher keine Veränderungen in der Stimmlage. Aber der Ausdruck des Sprechens ist spielerischer, temporeicher und abwechslungsreicher geworden. Sie sind vehementer im Ausdruck der Stimme. Mehr Kraft in der Stimme und bestimmter als bei Video 1.

Stimmen passen insgesamt sehr gut zu den Puppen. Sie haben beide eine passende Stimme gefunden. Sie haben sich darauf eingelassen einen Unterschied der Stimmen auf Grund der Charaktere zuzulassen. Es ist ein wichtiger Teil der Charakterarbeit die Stimme zu finden.

7. *Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppen in deren **Bewegungen** gefunden?*

Video 1: Ja, aber noch nicht so frei wie im zweiten Video.

Video 2: Puppen sind in ihren Bewegungen teilweise sehr eigen, aber man lässt sich darauf ein, weil es zur Emotion passt. Überspitzt ist es das Zittern mit dem Kopf und in die Hand beißen, deshalb kann man sich darauf einlassen. Die Spieler geben sich mehr Freiraum und mehr Erlaubnis ihren Impulsen spontan zu folgen.

8. *Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)*

Ja eindeutig. Sie arbeiten von Moment zu Moment. Und man merkt auch, dass sie Spaß daran haben aufeinander zu reagieren. Das ist schön zu sehen. Die beiden Puppenspieler lachen am Ende, woran man sieht, dass sie Spaß haben. Es ist immer spontan. Beim zweiten Mal hatte es mehr Tempo und Witz. Es wirkt frisch und

lebendig.

Beim ersten Mal waren sie auch in den Rollen, aber beim zweiten Mal haben sie zusätzlich stark miteinander spielt.

9. *Inwiefern hat sich die **Beziehung der Puppen** zueinander verändert?*

Video 1: Puppe 1 hat die Szene geführt.

Video 2: Hier war es ein Kampf um die Führung bei den Puppen, da Puppe 2 stärker geworden ist. Sind beide insgesamt selbstbewusster geworden. Aber bei Puppe 2 hat man es stärker gesehen. Der Charakter wurde eigener und komplexer als bei Video 1. Hat für sich selbst eingestanden.

10. *War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)*

Video 1: Der Bogen war noch nicht besonders stark. Es gab zwar einen Konflikt, aber er war nicht stark. Im Nachhinein wüsste man nicht worum es ging.

Video 2: Es gibt einen erzählerischen Bogen, da sie zusammen die Szene und den Konflikt entwickeln. Ideen werden angenommen und weitergeführt.

KATRIN WASOW

Zugesendet am 17.06.2014

Teil 1: Allgemeine Fragen

1. *Als erste Einschätzung: Wem fällt es leichter die Meisner Technik zu erlernen? Schauspielern mit einer Schauspielausbildung oder Schauspielern ohne eine Schauspielausbildung?*

Grundsätzlich: Alle Personen, die vollkommen offen sind und keine vorgefasste Idee davon haben, wie Schauspiel zu sein hat, haben einen leichteren Zugang zur Meisner Technik, egal ob mit oder ohne Ausbildung. In der Regel tun sich Schauspieler mit Ausbildung schwer damit, wenn sie - aus ganz unterschiedlichen Gründen - versuchen, an ihrer bisherigen Arbeitsweise festzuhalten. Manchmal besteht Verwirrung, weil unterschiedliche Schauspieltechniken auch unterschiedliche Begriffe für teils gleiche Inhalte verwenden. Andererseits haben Schauspieler oft ein Aha-Erlebnis und die Meisner Technik ist gerade das noch fehlende Etwas in ihrer Performance. Einige Schauspieler ohne Ausbildung mögen noch nicht gewohnt sein, sich ihrem Gegenüber zu öffnen oder sind durch das erlernte Sozialverhalten noch wenig dazu in der Lage. Andere ohne Ausbildung dagegen gehen ganz unbefangen an die Übungen heran und ziehen großen Nutzen in relativ kurzer Zeit.

2. *Kann die Repetition Übung der Meisner Technik ansatzweise in vier Stunden erlernt werden?*

Nein. Die Übung zielt darauf ab, den Intellekt auszuschalten, um den Schauspieler instinktiv agieren zu lassen. In vier Stunden kann man allemal einen Überblick erhalten, der aber nur intellektuell sein kann. Auch ein Wochenend-Workshop könnte nur einen Einblick geben.

3. *Wo hast du die Meisner Technik erlernt und wie lange hat es gedauert?*

Ich habe die Meisner Technik am Neighborhood Playhouse in New York erlernt. Dort wurden Monate mit der Repetition-Übung verbracht, anfangs lange nur im Sitzen. Nach 2 Jahren Ausbildung hat man alle Grundprinzipien des Schauspiels erlernt und muss anschließend weiter spielen und spielen und spielen. Wiederholen, bis es zur Gewohnheit wird. Meisner selbst wird oft zitiert, es dauere 20 Jahre um ein guter Schauspieler zu werden, weil man in den ersten 20 Jahren noch darüber nachdenken muss, wie es geht.

4. *Konntest du die Meisner Technik bereits im Schauspiel anwenden, wenn ja wie?*

Das ist einfach meine Arbeitsweise.

5. *Was ist das größte Problem von Schauspielern, wenn sie mit dem Meisner Training beginnen?*

Das Bild, welches sie von sich selbst haben, nicht mehr verteidigen zu wollen. Interessiert zu sein, anstatt interessant sein zu wollen. Zu sehen, anstatt gesehen werden zu wollen. Zu hören, anstatt gehört werden zu wollen. Letztendlich: Zu lieben, anstatt geliebt werden zu wollen.

(Auswertung nach Teil 2)

6. *Bei welchem Paar sieht man die größte Veränderung bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten? Und woran machst du dies fest?*

Die größte positive Veränderung sehe ich bei der Spielerin von Puppe 2 der Studenten im. 2. Semester. Die Studentin scheint für sich das Zuhören entdeckt zu haben, ihre Aufmerksamkeit liegt auf der anderen Puppe, während sie vorher sehr auf ihre Puppe konzentriert war. Dadurch ist ihre Puppe nun in der Situation und das Improvisieren einfacher. Bemerkenswert auch der Spieler 1, der zu seinem bisherigen Spiel noch mehr Nuancen und Freiheiten im Ausdruck und mehr Partnerbezogenheit gewonnen hat. Die Absolventen hatten vor dem Training eine schöne kleine Impro, und überraschender-weise war danach nichts mehr von ihrer Kunst zu sehen, nichts von dem, was sie bisher gelernt hatten schien übrig geblieben zu sein. Dies könnte auf dem unter Workshopteilnehmern verbreiteten Missverständnis beruhen, die Meisner Technik sei irgendetwas anderes als Schauspiel. Manche Schauspieler bezeichnen die Repetition gar als "meisnern", in der Annahme, die Repetition Übung sei die Meisner Technik. Dieses bloße Sich-Ausagieren, was man im Video 2 sieht, zeigt zwei von einer neuen Idee und neuen Begriffen verwirrte Spieler, die dem Irrtum unterliegen, sie sollten mal was völlig anderes ausprobieren.

7. *Hast du sonstige Anmerkungen?*

Alle Prinzipien von Meisner sind schön zu sehen in dem Muppet-Clip "Sax and Violence" mit Zoot und Mahna- Mahna: "acting is doing". "Don't do anything unless something happens to make you do it". "What you do doesn't depend on you, it depends on your partner."

Teil 2: Auswertung der Videos

PAAR 1 (2. Semester)

Video 1: Vor dem Meisner Training

Video 2: Nach dem Meisner Training

Spieler von Puppe 1: Daniel

Spielerin von Puppe 2: Caro

1. Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?

Video 1: Puppe 1: Ja, Puppe 2 rein und raus.

Video 2: Puppe 1: Ja, Puppe 2 ja.

2. Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Video 1: Aufmerksamkeit auf Puppe 1, teilweise auf Puppe 2, teilweise auf Spieler.

Video 2: Aufmerksamkeit auf Puppe 1, Aufmerksamkeit mehr auf Spieler 2 als auf Puppe.

3. Welche Puppe war **präsenter**? Und woran hat dies gelegen?

Video 1: Puppe 1 war stimmlich präsenter, hat das Publikum mehr mit einbezogen, hat die Impro inhaltlich geführt. Puppe 2: Spieler wirkte unsicherer. Vielleicht auch: Augenlinie der Puppe zu hoch? Puppe hell vor hellem Grund?

Video 2: Puppe 1, s.o., hinzu kam noch mehr Lebendigkeit, Freiheit in der Improvisation. Puppe 2: inhaltlich präsenter, sie hat mehr verhandelt und einen Standpunkt gehabt, das Publikum allerdings weniger mit einbezogen, da sich Spieler 2 nun mehr auf den Partner konzentriert hat.

4. Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?

Video 1: Puppe 1 auf dem Anderen, Puppe 2 stark auf sich selbst und der eigenen Puppe.

Video 2: Aufmerksamkeit beider auf dem Anderen und der anderen Puppe.

5. Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?

Ja. Die Puppen haben sehr nachvollziehbar etwas verhandelt, das Verhalten des Anderen mit einbezogen, den Raum mit einbezogen „Haare liegen hier rum“. Sie

haben sich mehr durch den Partner beeinflussen lassen, z. B zögern, aufeinander zugehen.

6. *Inwiefern gab es **stimmliche und sprachliche Veränderungen der Puppen** von Video 1 zu Video 2?*

Video 1: Puppe 1 stimmlich: präsent, Puppe 2 kraftlos, stockend

Video 2: Beide stimmlich entspannter, beide sprachlich flüssiger und aufeinander bezogen und tatsächlich im Gespräch. Dadurch auch spontane Reaktionen wie Verzögerung in der Sprache, stöhnen.

7. *Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppe in deren **Bewegungen** gefunden?*

Video 1: Ja, aber eher aus ihrer Idee heraus.

Video 2: Ja, sehr viel deutlicher spontan aus dem Moment heraus (einschüchternd auf den anderen zugehen, sich an die Stirn fassen, sich abwenden, stöhnen, abwarten, was der andere zu sagen hat.)

8. *Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)*

Ja, auffällig stärker, weil die Spieler sich zugehört und voneinander abgenommen haben. Vor der Repetition kam Aktion/Dialog verstärkt aus den Ideen der Puppenspieler.

9. *Inwiefern hat sich die **Beziehung der Puppen** von Video 1 zu Video 2 verändert?*

Video 1: Puppe 2 versucht ihren Betrug zu vertuschen.

Video 2: Puppe 2 entwickelt sich nun zur Betrogenen. Sie hat trotz des niedrigeren Status einen eigenen Standpunkt, den sie vertritt, aber am Ende aufgibt. Beide sind eher in einer gemeinsamen Situation. Es ergibt sich nun fast eine Beziehung von einem ruppigen Schwerenöter, der mit der Haare-Nummer von seinem Betrug ablenkt und einer schwächeren Leisetreterin, die obwohl sie den Betrüger zur Rechenschaft zieht, kein Gehör findet und resigniert.

10. *War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)*

Video 1: Bruchstücke, kein Fluss. Erzählung stark durch Ideen von Spieler 1 geführt.

Video 2: Die Spieler spinnen ihre Impro von Moment zu Moment. Um den Bogen spannen zu können, so dass für den Zuschauer eine Geschichte mit Anfang, Mitte, Ende entsteht, würde es jetzt weiterer Übung benötigen, um einen Teil der Aufmerksamkeit wieder den hilfreichen Sätzen widmen zu können. Für Meisner

allerdings war der erzählerische Bogen alleinige Aufgabe des Autors und die improvisatorischen Übungen niemals Sinn und Zweck eine Performance abzuliefern!

Teil 2: Auswertung der Videos

PAAR 3 (Absolventen)

Video 1: Vor dem Meisner Training

Video 2: Nach dem Meisner Training

Spieler von Puppe 1: Daniel

Spielerin von Puppe 2: Caro

1. Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich? (Waren die Spieler „in der Rolle“?)

Video 1: Beide Puppen ja.

Video 2: Beide Puppen nein.

2. Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Video 1: Jeweils auf dem Spieler.

Video 2: Irgendwo im Raum, glaub ich.

3. Welche Puppe war **präsender**? Und woran hat dies gelegen?

Video 1: Beide präsent.

Video 2: Puppe 2 präsender, weil sie nach vorne geschaut hat, überhaupt nicht zugehört und ihren eigenen Stiefel durchgezogen hat.

4. Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?

Video 1: Jeweils auf dem anderen.

Video 2: Puppe 2 auf sich selbst.

5. Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?
Nein.

6. Inwiefern gab es **stimmliche und sprachliche Veränderungen der Puppen** von Video 1 zu Video 2?

Video 1: Beide in der Figur, voneinander abnehmend, jeweils sehr differenziert im Ton.

Video 2: Rumschreien, kein Zuhören.

7. *Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppen in deren **Bewegungen** gefunden?*

Video 1: Beide ja.

Video 2: Beide nein.

8. *Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)*

Nein, beide waren, wenn sie im Dialog waren, damit beschäftigt zu wiederholen, anstatt sich zuzuhören.

9. *Inwiefern hat sich die **Beziehung der Puppen** von Video 1 zu Video 2 verändert?*

Video 1 und Video 2: Keine Beziehung.

10. *War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)*

Video 1: Ja, wenn auch nicht direkt mit den Sätzen, so doch sinngemäß.

Video 2: Nein.

REGINA STÖTZEL

Zugesendet am 25.06.2014

Teil 1: Allgemeine Fragen

1. *Als erste Einschätzung: Wem fällt es leichter die Meisner Technik zu erlernen? Schauspielern mit einer Schauspielausbildung oder Schauspielern ohne eine Schauspielausbildung?*

Das ist nicht generell zu beantworten. Man könnte vermuten, dass Schauspieler ohne Ausbildung noch nicht „verbildet“ seien und dadurch einen direkten Zugang haben. Ich habe aber eher die Erfahrung gemacht, dass es mit Anfängern schwieriger ist, da sie oft so viel wollen: Sie wollen gleich Figuren spielen, jemand ganz anderes sein etc.

Bei erfahrenen Schauspielern, wenn sie überhaupt die Offenheit haben sich der Meisner Technik zu nähern, ist oft das Begreifen stärker und auch die Dankbarkeit dafür, mit der Meisner Technik eine Methode gefunden zu haben, die gerade bei großer Simplizität eine hohe Effizienz mitbringt.

2. *Kann die Repetition Übung der Meisner Technik ansatzweise in vier Stunden erlernt werden?*

„Erlernt werden“ kann die Meisner Technik sicherlich nicht in vier Stunden, da es allein um die Spielregeln einzuhalten, wie die „Anschlüssigkeit“ der Repetition und mit der Aufmerksamkeit beim Partner zu bleiben, eines Trainings bedarf.

Es kommt natürlich auch sehr auf die Offenheit und Aufnahmefähigkeit des Schauspielers an. Es ihm in Ansätzen zu erklären und auch danach szenisch damit zu arbeiten ins wohl möglich. Der tiefgehende Prozess, in den man als Schauspieler einsteigen kann, ist nur durch regelmäßiges Training möglich.

3. *Wo hast du die Meisner Technik erlernt und wie lange hat es gedauert?*

Zunächst bei Frank Betzelt, bei dem ich eine Film-Coaching-Ausbildung absolviert habe und danach bei Mike Bernardin. Es hat ca. 2 Jahre gedauert.

4. *Konntest du die Meisner Technik bereits im Schauspiel anwenden, wenn ja wie?*

Wenn ich die Möglichkeit habe, mich auf eine Theater- oder Filmrolle vorzubereiten mit der Meisner Technik, dann tue ich das. Beim Unterrichten habe ich gesehen, dass sie sich als sehr effizient für komplizierte klassische Texte eignet, wie z. B. Kleist. Hätte ich momentan eine klassische Rolle vorzubereiten, würde ich das definitiv mit der Meisner Technik tun.

5. *Was ist das größte Problem von Schauspielern, wenn sie mit dem Meisner Training beginnen?*

Ihre Angst. Bei der Meisner Technik konfrontiert man sich sehr stark mit eigenen Unsicherheiten. Durch die Bloßlegung dessen und die Akzeptanz dessen wird man mit der Zeit angstfreier und dadurch emotional durchlässiger, was auch einen großen Effekt auf die Stimme hat und Blockaden im Körper können sich lösen.

(Auswertung nach Teil 2)

6. *Bei welchem Paar sieht man die größte Veränderung bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten? Und woran machst du dies fest?*

Beim 2. Semester hat man sofort das Gefühl, dass die Puppen sich intensiver anschauen aufmerksamer sind, mehr im Kontakt miteinander.

Vor allem bei der Studentin hat sich ihre Stimme deutlich verändert. Sie „performt weniger, ist weicher und durchlässiger in der Stimme. Bei beiden merkt man, aber stärker bei ihr, dass sie sich treffen lässt, sie ist transparenter. (Sanford Meisner nennt es auch „The Squeeze and the autch“.)

Sie lassen sich vom anderen mehr überraschen und die Kommunikation wird dadurch lebendiger. Bis auf den Schluss, bei dem sie sich etwas fest gefahren haben.

Im Gegensatz zu den Absolventen sind bei den 2.Semestern die Veränderungen gravierender, hinsichtlich der Stimme und der Sprache. Auch in der der Aktion und Reaktion.

Bei den 2. Semestern ist im Video 2 die Glaubwürdigkeit der Beziehung exponentiell stärker als bei den Absolventen.

Die Absolventen sind einfach in der Aktion und Reaktion schon sehr gut und daher sieht man die Entwicklung vermutlich nicht so stark.

Die gravierendste Veränderung bei den Absolventen ist im Video 2. Da die Puppe 1 stärker an der Puppe 2 dran ist, sieht man die Puppe 1 fast nur aus dem Profil. Dadurch wirkt er, Puppe 1 gegenüber Puppe 2, zwar direkter, aber die Einschlüsse der Reaktionen werden nicht unbedingt stärker, da er sich mit dem Blick nicht zum Publikum wendet. Im Video 1 hingegen wendet er sich stark mit dem Blick seiner Puppe nach vorne und spielt auch nach vorne. Was natürlich gerade beim Puppenspiel, den Zuschauer besser in die Puppe rein schauen lässt.

7. *Hast du sonstige Anmerkungen?*

Ich bin auf Grund der sehr kurzen Meisner Vorbereitungszeit sehr überrascht über die Offensichtlichkeit der Veränderung von vor zu nach der Repetition.

Teil 2: Auswertung der Videos

PAAR 1 (2. Semester)

Video 1: Vor dem Meisner Training

Video 2: Nach dem Meisner Training

Spieler von Puppe 1: Jarnoth

Spielerin von Puppe 2: Anonym 6

1. Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?

Video 1: Bei beiden wenig.

Video 2: Bei beiden sehr viel stärker.

2. Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Video 1: Ich habe ab und an auf die Spieler geguckt.

Video 2: Meine Aufmerksamkeit war mehr auf den Puppen. Allerdings habe ich gesehen, dass die Spieler sich ein paar Mal angeguckt haben, was sie wohl aus der Repetition Übung mit hinein genommen haben.

3. Welche Puppe war **präsender**? Und woran hat dies gelegen?

Video 1: Mann mit Glatze war präsender.

Video 2: Frau war präsender, weil sie stimmlich durchlässiger war, sich hat treffen und verunsichern lassen (also die Figur) mehr nach Lösungen gesucht hat anstatt zu performen, mehr in einer Beziehung und glaubhafter in einer Ehe war.

4. Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?

Video 1: Auf sich selbst und der Puppe.

Video 2: Auf dem anderen Spieler und der anderen Puppe.

5. Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?

Sehr – vor allem die Glaubwürdigkeit dessen, dass die beiden eine Beziehung führen, besonders bei ihr: ihr liegt mehr an dem Erhalt der Beziehung, er bleibt in der Vorwurfshaltung, nimmt aber konkreter vom Partner ab.

6. Inwiefern gab es **stimmliche** und **sprachliche Veränderungen der Puppen** von Video 1 zu Video 2?

Video 1:

Video 2: Beide Spieler sind im Video 2 stimmlich durchlässiger und „drücken“ nicht so wie im ersten. Bei ihr ist die Veränderung sehr deutlich. Sie ist weicher und aufgreifbarer in der Stimme. Er benutzt ‚Meisner-Beobachtungssätze‘ wie z. B. „Du weißt es nicht!“ „Du zögerst!“, was die Situation konkreter macht und zuspitzt.

7. Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppen in deren **Bewegungen** gefunden?

Video 1:

Video 2: Ist bei beiden Puppen deutlich zu sehen. Die Zunahme von Übersetzung der Emotionen in Bewegung, ob es dabei um Seufzen, Räuspern, Überspielen von Situationen z. B. durch „durch die Haare streifen“ etc. geht – ist ein deutlicher Anstieg zu verzeichnen.

Das, was man vom Meisnern kennt: Dass körperliche Reaktionen so ungemein spontan sind und ein authentischer und nicht ausgedachter Ausdruck des emotionalen Erlebens werden, ist hier deutlich zu sehen.

8. Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der **Repetition Übung**? (Begründung)

Ja, definitiv. Beides war deutlich stärker. In der Aktion war die Intuition stärker und in der Reaktion war das „sich treffen lassen“ stärker, also dass die Aktion wirklich etwas auslöst.

9. Inwiefern hat sich die **Beziehung der Puppen** von Video 1 zu Video 2 verändert?

Im Video 1 hatte man das Gefühl, dass sie wenig Beziehung zueinander hatten. Es ist kein Konflikt entstanden.

Im Video 2 war der Blick der Puppen zueinander konzentrierter. Vor allem bei ihm (Puppe 1), er hat wirklich auf Antworten seiner Fragen geantwortet. Er wollte etwas wissen. Mit dem Ziel etwas wissen zu wollen, hat er sie in die Ecke gedrängt und in die Mangel genommen.

10. War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)

Ist schwierig, da ja sie auch im 2. Video irgendwann auf der Stelle getreten sind.

Teil 2: Auswertung der Videos

PAAR 3 (Absolventen)

Video 1: Vor dem Meisner Training

Video 2: Nach dem Meisner Training

Spieler von Puppe 1: Jarnoth

Spielerin von Puppe 2: Anonym 6

1. Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?)

Video 1: Ja, sie waren in der Puppe und in der Rolle.

Video 2: Ja, sie waren in der Puppe und in der Rolle.

2. Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Video 1: Puppe

Video 2: Puppe

3. Welche Puppe war **präsender**? Und woran hat dies gelegen?

Video 1: Er mit Puppe 1, weil er sich auch Momente für die Gedanken der Puppe genommen hat und weil sich die Puppe nach vorne gedreht hat.

Video 2: Sie weil sie sich durch das Überspielen ihren Raum genommen hat.

4. Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?

Video 1:

Video 2: In beiden Videos lag die Aufmerksamkeit der Puppenspieler und dessen Puppe jeweils auf der anderen Puppe.

5. Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?

Etwas, da beide schon beim ersten Video so gut waren.

6. Inwiefern gab es **stimmliche und sprachliche Veränderungen der Puppen** von Video 1 zu Video 2?

Video 1: Stimmlich gab es keine Veränderungen.

Video 2: Auch hier keine stimmlichen Veränderungen. Er hat in diesem Video Repetition Sätze verwendet, wie „Du lenkst ab!“ oder „Du weichst mir aus!“. Bzw. am

Anfang des Gespräches fragt die Puppe 1 die Puppe 2: „Warum weichst du mir aus?“ Dadurch ist er investigativer. Sprachlich gesehen beschimpfen sich die Puppen zum Ende hin stark, was im ersten Video nicht der Fall war.

7. *Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppen in deren **Bewegungen** gefunden?*

Video 2: Sie haben in beiden Videos gleich gut eine Übersetzung gefunden. Die Übersetzung der Emotionen ist durch die Repetition Übung nicht wesentlich besser geworden. Jedoch ist eine größere Direktheit entstanden, indem die Puppe 2 an der Puppe 1 stärker dran ist. Die Blickrichtung der Puppe 1 geht stärker zur Seite, sodass der Zuschauer die Puppe 1 nur im Profil sieht.

8. *Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)*

Es ist im 2. Video nicht besser. Im ersten Video sind sie mit vielen Sachen schon sehr gut. Die Veränderungen hier sind nicht so groß, wie bei den 2. Semestern. Auch schon im ersten Video lassen die Absolventen die Impulse gut durch.

9. *Inwiefern hat sich die **Beziehung der Puppen** von Video 1 zu Video 2 verändert?*

In Bezug auf die Ehe war die Beziehung glaubhafter im Video 2, sie war konfliktreicher. Ihm geht es um mehr und er fordert mehr von Puppe 2 ein. Sein Einsatz ist einfach höher. Vom Charakter her sind beide Puppen sehr gerade ihre Schiene gefahren.

10. *War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)*

Video 1:

Video 2: Mir war bei beiden Szenen die Dramaturgie zu eindimensional. D.h. es hat quasi keine Veränderungen in den Haltungen zueinander gegeben. Die Puppenspieler haben keine neue Strategie probiert. Wie z. B. dass sie anfängt zu heulen.

MICHAEL HATZIUS

Zugesendet am 17.06.2014

Teil 1: Allgemeine Fragen

1. *Konntest du schon Erfahrungen mit der Meisner Technik machen? Wenn ja, wo und mit welchem Trainer?*

Vor einigen Jahren besuchte ich als Gasthörer einen Kurs des amerikanischen Schauspielcoaches Larry Moss. Er selbst war Schüler von u.a. Sanford Meisner und hat von der Repetition Übung berichtet. Ich habe daraufhin ein bisschen darüber gelesen.

2. *Kannst du dir vorstellen, warum die Repetition Übung bzw. die Meisner Technik für den Puppenspieler gut funktionieren könnte?*

Wenn ich Meisner richtig verstehe, geht es ihm u.a. darum, Impulse für das eigene Spiel aus dem Außen und dem Partner zu nehmen. Da Puppenspieler in ihrer Aufmerksamkeit sowieso zum großen Teil ‚im Außen‘, also in der Puppe arbeiten, kommt es der spielerischen Grundidee sehr nahe, eine innere wahrhaftige Anbindung zu wahren, sich aber lustvoll spielerisch im Außen und den Angeboten dort zu orientieren und mit ihnen sinnlich konkret umzugehen. Nicht selten nähert man sich als Puppenspieler in der Figurenfindung der Puppe derart, dass man sie sich genau anschaut, sie befühlt und auf sich wirken lässt und zum Beispiel eine stimmliche Äußerung testet, bis sie für die Puppe stimmig erscheint. Bereits zwischen Puppe und Spieler findet also stets ein wechselseitiges Abnehmen statt. Die große Herausforderung im Partnerspiel besteht dann in dem längeren Weg, der Verbindung nicht von Schauspieler zu Schauspieler direkt, sondern von Darsteller zu Puppe zu anderer Puppe zum anderen Darsteller. Hier ist sehr genaues Spüren und z.B. Hören erforderlich, da es nicht immer möglich ist bzw. eventuell ungewollt ‚Ausdruck verursacht‘, den anderen oder seine Puppe anzuschauen. Nicht vergessen darf man im Zusammenhang mit Meisners Schwerpunkten die Bedeutung von Aktion und Reaktion. Der Puppenspieler ist stets aufgefordert, seine Puppe lebendig zu halten, beim Schauspieler versteht sich Lebendigkeit von selbst. Die erkennbare Reaktion auf einen sinnlichen Eindruck von außen ist unabdingbarer Bestandteil, um etwas eigentlich Totem lebendige Eigenschaften zuschreiben zu können, ist die Beschäftigung damit also essentiell für eine glaubhafte Animation.

3. *Welche vergleichbare Schauspieltechnik zur Meisner Technik fällt dir, die ein Puppenspieler lernt?*

Eine konkrete Technik kann ich nicht nennen, da sich die HfS in ihrem Ausbildungsverständnis immer einer Vielzahl von individuellen Arbeitsmethoden der praktisch arbeitenden Dozenten, und weniger einer „Schule“ verschreibt. Über längere

Zeit wurde die schauspielerische Grundlagenausbildung für Puppenspieler von Prof. Horst Hawemann geprägt, der seine Übungen „Nummern“ nannte, die sich mit der spielerischen Beschäftigung mit einzelnen darstellerischen Gestaltungsmitteln, wie dem Aufenthalt in einem Wort, oder einer Geste etc. beschäftigten und somit den Darstellungsprozess von zu komplexer oder privater Psychologisierung befreiten.

4. *Was ist mit metaphorischen Mehrwerten in deinem Interview vom 09.05.2014 gemeint?*

Leider weiß ich nicht, welches Interview du meinst. Grundsätzlich verwende ich diese Begrifflichkeit um folgende Schwerpunkte im Puppentheater zu beschreiben:

1.) Die Puppe ist per se kein Mensch, stellt jedoch meist einen dar. Das bedeutet, nichts von dem was die Puppe tut, ist eigentlich selbstverständlich. Der Schauspieler muss sowieso atmen und irgendwie laufen, um von A nach B zu kommen. Wenn die Puppe es tut, ist das eine bewusste Gestaltungsentscheidung, die das „Prinzip Mensch“ allgemein verkörpert und insofern Metapher für das Leben als solches ist. Diese Verfremdung ist für einen Theatervorgang von hohem Wert. Hinzukommen Erzählwerte, die im Material selbst stecken. Man denke nur z.B. an ein Streichholz als Selbstmordattentäter...

2.) In der Beziehung von Spieler und Puppe öffnen sich mehrere interessante Gestaltungsebenen, die es in jeder Inszenierung, gerade der offenen Spielweise (Mensch und Puppe sind zu sehen) zu beleuchten gilt.

Ein Beispiel: Ich spiele eine Inszenierung des ‚Froschkönigs‘, meine Bühnenpartnerin und ich stellen dort zwei Pflegekräfte dar, die einen senilen Frosch (Puppe) betreuen, der behauptet ein Prinz gewesen zu sein, und nun seine Pfleger von der Idee begeistert, u.a. mit weiteren Puppen seine Geschichte nachzuspielen. Am Ende küsst meine Bühnenpartnerin den Frosch, er verschwindet und ich liege an seiner Stelle. Wir nehmen uns nun als Kollegen anders war und werden ein Liebespaar. In Verbindung damit, dass ich am Anfang des Stückes dem Publikum erzähle, wie verliebt ich in meine Kollegin sei, tun sich also fort weg mehrere Ebenen auf, denn neben der Geschichte vom Froschkönig sieht man einen Pfleger um seine Kollegin werben, vielleicht durch den Frosch. Gibt es ihn wirklich? Ist er nur Flirtspiel, welches am Ende dazu führt, dass sich zwei Menschen näher kommen? Und inwiefern korrespondiert diese „Überebene“ mit der Fabel des Froschkönigmärchens? Dieses Ebenenspiel ist ein weiterer großer Mehrwert beim Inszenieren mit Puppen.

5. *Wie schätzt du die Entwicklung der Beliebtheit des Puppenspiels in den kommenden 5 Jahren ein?*

In den letzten Jahren hat sich die öffentliche Wahrnehmung von Puppenspielkunst etwas verändert, da mehrere aus dem TV bekannte Comedians mit Puppen arbeiten. Dadurch verschiebt sich das Klischee zumindest ein bisschen weg von der Augsburger Puppenkiste und orientiert sich an diesen Comedyfiguren wie z.B. René Mariks Maulwurf oder meiner Echse. Das ist sehr erfreulich, es bleibt aber zu hoffen, dass die

breitere Masse auch die Potenz und Präsenz von Puppenspielkunst im Theater allgemein erkennt. Seit Jahrzehnten existieren hochwertige Theaterproduktionen mit Puppen für Kinder und Erwachsene sowohl an städtischen als auch an freien Bühnen. Immer mehr Regisseure, die nicht direkt aus dem Puppentheater kommen, erkennen die Möglichkeiten und binden Puppen sukzessive in ihre Arbeiten ein. Es ist also zu hoffen, dass die Beliebtheit des Puppentheaters sowohl in der Theaterszene selbst als auch in der Medienöffentlichkeit weiter wachsen wird. In der ehemaligen DDR war das Puppentheater dem Schauspiel bereits wesentlich gleichgestellt, da es viele staatliche Bühnen und immer auch Puppenspieler im Verband der Theaterschaffenden gab.

(Auswertung nach Teil 2)

6. *Wie würdest du den Charakter der Puppen beschreiben?*

Ich weiß nicht, ob du die Gestaltung der Puppen meinst oder die Figuren, die im Spiel entstehen. Beides fände ich schwierig zu beantworten, da mit ein und derselben Puppe ja verschiedene Charaktere erspielt werden könnten und weil in der Kürze der Impro ja nur Umriss von Figuren entstehen.

7. *An welchen äußerlichen Merkmalen machst du dies fest?*

8. *Bei welchem Paar siehst du die größte Veränderung bezüglich der von Meisner vermittelten Fähigkeiten? Und woran machst du dies fest?*

Ich finde bei beiden Paaren findet eine deutliche Verbesserung hin zu mehr Kontakt statt, sie nehmen mehr voneinander ab, was die Dialoge natürlicher werden lässt. Die Absolventen bieten durch ihre größere spielerische Erfahrung natürlich eine reifere Auswahl an Ausdrucksmitteln an und gestalten die Szenen intensiver und abwechslungsreicher.

9. *Hast du sonstige Anmerkungen?*

Teil 2: Auswertung der Videos

PAAR 1 (2. Semester)

Video 1: Vor dem Meisner Training

Video 2: Nach dem Meisner Training

Spieler von Puppe 1: Daniel

Spielerin von Puppe 2: Caro

1. Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?

Video 1: Er hat seinen Fokus im Wesentlichen auf die Puppe verlagert, die Lebensimpulse sind glaubwürdig, kommen jedoch noch nicht immer fließend, auch das Zusammenspiel stockt zum Teil. Sie ist charakterlich noch nicht recht in der Puppe angekommen, in ihrer Aufmerksamkeit zwiegespalten und animatorisch teilweise unkonkret.

Video 2: Sie fokussiert nun wesentlich stärker auf ihre Puppe und das Gegenüber.

2. Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?

Video 1: Bei ihm auf der Puppe. Bei ihr halb halb.

Video 2: Die Aufmerksamkeit geht mehr auf die beiden Puppen. Sie bleibt mehr im Spielgeschehen.

3. Welche Puppe war **präsender**? Und woran hat dies gelegen?

Video 1: Er war präsender, da er sie konkreter anspricht, seine Äußerungen glaubwürdig und seine Animation konsequenter bzw. lebensnäher ist (Atmer, Stöhner, Gesten...)

Video 2: Beide Puppen sind nun ähnlich präsent.

4. Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?

Video 1: Er auf seiner Puppe. Sie auf ihrer Puppe, ihm und seiner Puppe.

Video 2: Beide sind besser aufs Spielgeschehen und ihre Puppen fokussiert.

5. Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?
Ja. Das Spiel insbesondere von ihr ist konkreter, er agiert mit weniger Druck. Das miteinander wirkt wesentlich organischer.

6. Inwiefern gab es **stimmliche** und **sprachliche Veränderungen der Puppen** von Video 1 zu Video 2?

Video 1:

Video 2: Sie spricht glaubwürdiger und konkreter, er hat den übermäßigen Druck abgelegt. Beide sprechen natürlicher und flüssiger.

7. Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppen in deren **Bewegungen** gefunden?

Video 1: Er oftmals ja, sie spielt sehr allgemein.

Video 2: Beide gleichen sich mehr an, die Puppen verhalten sich körperlich und stimmlich konkreter zueinander. Da sie aber mit dem Blick mehr aneinander kleben, gehen animatorische Nuancen auch verloren. Sie verhalten sich „filmschauspielerischer“ und weniger körperexpressiv.

8. Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)

Auffällig war vor allem, dass er häufig sie beschreibt „Du zögerst!“, was ich als Übernahme aus der Repetition Übung deute. Das wirkt sehr glaubwürdig und stärkt den Kontakt ist aber als ausgesprochener Satz im dramaturgischen Sinne eher weniger von Wert. Ein Opfer sollte zum Mörder mindestens „Aua!“ aber keinesfalls „Du mordest.“ sagen, denke ich :-).

9. Inwiefern hat sich die **Beziehung der Puppen** von Video 1 zu Video 2 verändert?

In Video 1 war die Beziehung eher stockend, es gab offene Fragen und kaum Kontakt. Der Kontakt ist in Video 2 wesentlich verbessert, leider lösen aber die verschiedenen Spielangebote beim Partner nicht immer genügend Folgen aus, so kommt streckenweise nichts in Gang (folglich der Wunsch des Dozenten nach Veränderung).

10. War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)

Video 1: Ja.

Video 2: Ja.

In beiden Szenen entwickelt sich ein nachvollziehbarer Dialog. In Video 1 wirkt er knapper und runder, in Szene 2 gibt es dramaturgisch dafür größere Chancen durch ihren Gegenangriff mit der gefundenen Wäsche, welchen er aber als Angebot blockt, da er keine Haltungsänderung verursacht.

Teil 2: Auswertung der Videos

PAAR 3 (Absolventen)

Video 1: Vor dem Meisner Training.

Video 2: Nach dem Meisner Training.

Spieler von Puppe 1: Daniel

Spielerin von Puppe 2: Caro

1. *Beurteile die **Einheit von Puppenspieler und Puppe** im Vergleich: Waren die Spieler „in der Rolle“?*

Video 1: Ja, jeder für sich.

Video 2: Ja. Sie fällt ab und zu auf sich als Mensch zurück und orientiert sich neu.

2. *Lag deine **Aufmerksamkeit** auf der Puppe oder dem Spieler?*

Video 1: Puppe.

Video 2: Puppe.

3. *Welche Puppe war **präsender**? Und woran hat dies gelegen?*

Video 1: Beide gleich.

Video 2: Beide gleich.

4. *Lag die **Aufmerksamkeit der Puppenspieler** auf sich selbst und der Puppe oder auf dem Puppenspieler und der anderen Puppe?*

Video 1: Jeder ist mit sich und seiner Ideenfindung beschäftigt.

Video 2: Sie sind stärker aufeinander konzentriert, aber präsent in ihrer Puppe.

5. *Hat das Puppenspiel durch die Repetition Übung an **Natürlichkeit** gewonnen?*

Ja, da sie besonders zum Ende hin sehr gut von einander abnehmen. Die Figuren zeichnen sich mehr durch das miteinander spielen aus als durch die starke Behauptung der einzelnen Idee.

6. Inwiefern gab es **stimmliche** und **sprachliche Veränderungen** der Puppen von Video 1 zu Video 2?

Video 1:

Video 2: In Video 2 gibt es einen anderen Ansatz, eher ein Paar, ihre Stimme wird weicher. Im ersten Video gibt es die Idee von Kameradschaftsführer und durchgeknalltem Gefolge.

7. Haben die Puppenspieler eine **Übersetzung** für die Emotionen der Puppen in deren **Bewegungen** gefunden?

Video 1: Ja, wenngleich die Animation z.T. hektisch und ungenau ist.

Video 2: Auch hier sind die Spieler dichter im Kontakt, ihr Fokus liegt auf den neuen Erfahrungen durch die Übung, somit ist der Ausdruck noch etwas methodisch auf den gegenseitigen Kontakt orientiert und dafür animatorisch bzw. in der Nutzung der körperlichen Ausdrucksmittel weniger facettenreich, was aber denke ich eine vorübergehende Phase in der Probe sein würde, da die Aufmerksamkeit vorerst auf dem Kontakt liegt.

8. Waren **Aktion und Reaktion** der Puppen auf Impulse stärker/ intensiver nach der Repetition Übung? (Begründung)

Körperlich nicht stärker, von der Verbindung und was das Spielangebot beim Partner auslöst wesentlich stärker.

9. Inwiefern hat sich **die Beziehung der Puppen** von Video 1 zu Video 2 verändert?

Im ersten Video agierten die Figuren eher nebeneinander, es entstand keine gemeinsame Idee, im zweiten Video bemerkt man eine höhere Spannung zwischen den Figuren und der Konflikt entwickelt sich gemeinsam.

10. War ein **erzählerischer Bogen** vorhanden? (Begründung)

Video 1: Nein, da die einzelnen Angebote nicht recht zündeten bzw. konsequent verfolgt wurden.

Video 2: Eher ja, auch wenn etliche Geheimnisse bleiben. :-)

VIII. Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, 31.07.2014

Gina Meria Konietzko